الجمهوريةالجزائريةالديمقراطيةالشعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جـامعة عبد الحميد ابن باديسمستغانـــم
كلية الآداب والفنون

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص أدب و حضارة عربية

إليادةمـــــفدي زكريا دراسة بنيوية (بعض النمـــــادج)

إعـــــداد الطـالبة :
- منـــاقر حـكيمة

إشـــراف الاستاذ:
- حمودي مــــحمد

السنـة الجـــامعية

2017-2016


بسم الله الرحمن الرحیم



شكر و تقدير

اللّهم لك الحمد كما ينبغي جلال وجهك، وعظيم سلطانك، ولك الحمد و الشكر لما أنعمت علي من فضلك و هديتني و علمتني ويسرت مسيرتي، حتى تمكنت من إتمام بحثي، بفضل منك و حولك و قوتك، فلك الحمد و الشكر كله.

كما أتوجه بالشكر و التقدير إلى أستاذي الفاضل حمودي محمد حفظه الله، وماقدمه لي من نصح وإرشاد. إلى كل أساتذة اللغة العربية بجامعة مستغانم، وإلى حفيظة التي ساعدتني في كتابة هذا البحث القصير و إلى كل من ساعدني في عملي من قريب أو من بعيد.

إهـــداء

إلى أبي........................و أمي

إلى من كان حبهما يجري في عروقي دمي

إلى من كانت ابتسامتي تزيل شقاهم و سعادتي ترسم الابتسامة على شفاهم

إلى من أحببتهم حتى سار حبهم في وجداني

إلى من أمرني ربي بطاعتهم و الإحسان إليهم

إلى أبي.................................و أمي

أنتم قلبي فرحي و حزني

أنتم سر السعادة لقلبي

أبي..أمي

حفظكم الله و أبقاكم لناظري.

إلى أعز إخوة رزقني بهم الله وهيبة، أرقية، جمعية، منصور

وإلى البراعم الصغار، الحاج عصام، نهال، أنفال، وصال......

إلى زوجي و رفيق دربي فتحي.......وإلى عائلته.

إلى صديقتي سهام و هوارية و فايزة

إلى كل زميلاتي و زملائي بقسم « أدب و حضارة عربية »

إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا...من الطور الإبتدائي إلى الجامعي.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي.

حكيمة


مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم و به نستعين و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد صلّ الله عليه و سلم نبيّ الهدى المصطفى الأمين و على آله و صحبه أجمعين و بعد:

عرف القرن العشرون ظهور اتجاهات و مناهج نقدية جديدة، اتسمت بنزاعات فلسفية وفكرية، فكان ظهور البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure من خلال كتابه « محاضرات في اللّسانيات العامة» وقد أحدث هذا المنهج قطيعة معرفية مع فقه اللّغة، لهذا يعتبر حركة فكرية ذات قاعدة فكرية عريضة، و كان الهدف منه هو التعامل مع النص من الداخل و تجاوز الخارج.

أمّا المنهج الذي اخترته لبحثي هذا يتجلى في المنهج البنيوي و كيفية تطبيقه على الشعر العمودي، و لأنّ البنيوية في أساسها نظرية في المعرفة، تجعل للعلاقات الداخلية و النسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب أي علم، و هي كمنهج نقدي تركز على الأدب من حيث اللّغة خاصة، بنية تترابط عناصرها بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى أو حذف عنصر أو اختزال نص دون أن يحيل، فالنص شبكة من العلاقات الداخلية الخفية التي تربط جملة الوحدات البنائية، و اللّغة الأدبية لغة بنيوية تختلف عن اللّغة الفلسفية و الدينية و العلمية التي يمكن استبدالها و اختزالها بأنّها لغة اصطلاحية تؤدي معان محددة، ويمثل النقد البنيوي كمنهج لغوي في اكتشاف البنى أوّلا وتحليلها ثانيا بالتدرج من البنية السطحية من خلال المستويات الصوتية و الصرفية و التركيبية إلى البنية الدلالية العميقة. فالبنية ليست مجرد شكل و إنّما مضمون أيضا، وهي جوهر اللّغة الشعرية ومن ثمّ فهي ليست جاهزة أو محددة تكتشف، ذلك أنّ كل بنية مرتبطة بكل بنية في النصوص تتلوّن بها، و لايمكن معرفة دلالتها إلا بعلاقاتها المتعددة بغيرها عن البنيات.

من هذه الاعتبارات تمّ اختيار بحثي هذا المعنون: **"إلياذة مفدي زكريّا دراسة بنيوية(بعض النماذج)"**، و إشكالية بحثي هي: ما هي المستويات التي يمكن ضبطها في التحليل البنيوي للعمل الأدبي؟

ومن بين الدوافع و الأسباب التي قادتني إلى الخوض في غمار هذا البحث و محاولة كشف خباياه منها ما هو ذاتي و منها ما هو موضوعي، أمّا فيما يخص اختياري الذاتي فكان نابعا عن قناعة شخصية منّي بالموضوع من أجل اطلاع وحب ماهية هذا الموضوع و تنمية أفكاري بمزيد من المعلومات، أمّا رؤيتي الموضوعية تكمن في كونه يشمل دراسة شاملة وواسعة الأبعاد.

ومن خلال اختياري للموضوع و اطلاعي عليه اكتشفت أنّ هناك دراسات سابقة له تمظهرت لدى العديد من الباحثين و النقاد أمثال: د-فاتح علاق: التحليل البنيوي للخطاب الشعري، جدلية الخفاء و التجّلي دراسات بنيوية في الشعر للناقد كمال أبو ديب، وردة عبد العظيم عطا الله قنديل: البنيوية و ما بعدها بين التأصيل الغربي و التحصيل العربي رسالة ماجستير، أمينة بن شعبان وصارة عقابة: آليات التحليل البنيوي شهادة ماستر.

وكما جرت العادة أن يصادف الباحث أثناء بحثه العديد من الصعوبات والعراقيل التي تواجهه و أبرزها على سبيل الذكر: قلة الدراسات التي قامت بالتحليل البنيوي وخاصة ما تعلق بالشعر، صعوبة فهم بعض المراجع المتعلقة بالتحليل البنيوي في الشعر، صعوبة الموضوع فهو يحتاج إلى معرفة واسعة وإلى خبرة نقدية عميقة.

فبعد تحديد هذه العناصر و الإلمام بحيثيات الموضوع و الإشكالية التي بنيت عليها دراستي، اتضحت لي الخطة التالية: مقدمة و فصليين، هي كالآتي: استهلت الفصل الأوّل بتقديم عدة تعريفات لغوية و اصطلاحية للمنهج البنيوي **"** البنيوية **"** ثمّ تحدثت عن نشأتها و تطورها وروافدها، وبعد ذلك أبرز روادها وهم : دي سوسير،رومان جاكبسون ، كلود ليفي شتراوس. وبعدها تحدثت عن مبادئ المنهج البنيوي و في الأخير تناولت مستويات التحليل البنيوي المتمثلة في المستوى الصوتي، الصرفي ،النحوي و الدلالي، هذا فيما يخص الفصل النظري.أمّا الجانب أو الفصل التطبيقي

فتناولت فيه لمحة عن إلياذة الجزائر ثم ذهبت مباشرة إلى الدراسة التطبيقة لإلياذة الجزائر (بعض القصائد) حللّتها عن طريق نظام مستويات التحليل البنيوي، أبرزها المستوى الصوتي و الذي يضم الإيقاع الداخلي و المتضمن المقاطع الصوتية و التكرار على مستوى الحرف و الكلمة و اللاّزمة الشعرية.

أمّا الإيقاع الخارجي فتناولت فيه الوزن، القافية بأنواعها و الروي. أمّا المستوى الصرفي فتناولت فيه اسم الفاعل و صيغ المبالغة والمستوى الدلالي درست فيه الحقول الدلالية، التناص و الصورة الشعرية و في الأخير درست المستوى النحوي و الذي تناولت فيه الجملة الفعلية و الاسمية و االجملة الطلبية و غير الطلبية. أمّا الخاتمة فكانت معرض لأهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث.

ومن بين المصادر و المراجع التي اعتمدت عليها و التي أعانتني على البحث و التحليل كان أهمّها علم الدّلالة دراسة و تطبيق لنورالهدى لوشن، قراءة في إلياذة الجزائر لنسيمة زومالي، شعر مفدي زكريا "دراسة و تقويم" لحوّاس برّي.

وفي الأخير: قال رسول الله صلّ الله عليه و سلم:

« من لا يشكر الناس لا يشكر الله»

الشكر لله عزّ وجلّ على ما أنعم علينا نعمة العقل و أمرنا بالعلم و الذي هدانا و سهل لنا السبل و هوّن علينا الصعاب و علّمنا ما لم نعلم.............................

و الشكر الجزيل لأستاذي المشرف «حمودي محمد» لمساعدته وتوجيهاته السديدة.

فإن أحسنت الظن فمن فضل الله و نعمه و أمّا إن كان دون ذلك فعزتي أنّني أخلصت الجهد و حاولت.

الفصل الأول

- البنيــوية
- نشأتـــــها
- أعلامـــها
- مبادئـــــها
- مستوياتها

تعد البنيوية ذلك المنهج الذي أثار ضجة كبيرة في مخـتلف الأوساط الغـربية بظهوره في القرن العشرين خاصة عندما تطور في نهاية الأربعينات و نجده أيضا بـلغ ذروته حتى في الساحة الأدبية بمختلف أشكاله ففرض سيطرته في مجـالات عدة منها : علم الفلسفة،الأنتروبولوجيا و النقد و كافة العلوم الإنسانية.

تحديد مصطلح البنيوية

1-الدلالة اللغوية:

كلمة بنيوية **Structuralisme** مشتقة من كلمة بنية و هي بدورها مشتقة من الفعل اللاتيني **Struere** أي بني[1] بمعنى التأسيس و البناء و التشييد. كما أنّ الفعل اللاتـيني المتكئ على القاعدة **Stru** ينحدر من الصيغة الهند و أروبية**Ster**بمعنى: المد و النشر و البسط و التوسع[2].وعليه فإن مفهوم البنية ارتبط ارتباطا وثيقا بالبناء، والذي يشمل تلك العناصر المتماسكة فيما بينها.

[1] عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، ط2 ، 1993 ص16.

[2] يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح: في الخطاب النقدي العربي الحديث،مطابع الدار العربية للعلوم،بيروت، ط 1 ،1429هـ-2008م، ص121.

أمّا في اللّغة العربية و كما جاء في لسان العرب"يقال بنية و هي مثل رِشــوة و رشا ، كأن البنية الهيئة التي يبنى عليها مثل المشية و الركبة،و يقال فلان صحيح البنية أي الفطرة" .[1] وفي معجم الوسيط دلت الكلمة على هيئة البناء ومنه بنية الكلمة أي صيغتها ،و فلان صحيح البنية.[2]

من خلال هذه التعاريف توصلنا إلى فكرة مفادها أن كلمة بنية تعددت في المناهج العربية من عالم لغوي إلى آخر ،فمنهم من ربطها بالهيئة و المشية و الجزية والبعض الآخر جعلها بمعنى البناء و التشييد .

وفي هذا الصدد يقول جورج مونان عن البنية :«إن كلمة بنية ليست لها رواسب و أعماق ميتافيزيقية، فهي تدل على البناء بمعناها العادي».[3]

[1] ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، الجزء الثامن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2005م، ص89.
[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1426هـ-2005م، ص72.
[3] فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، الجزء الأول، دار المعرفة ، 2008م، ص53.

2-الدلالة الاصطلاحية

لقد اختلف الدارسون و النقاد الغرب و العرب في تبيان مفهوم البنيوية ،أنفسهم نجدهم يوردون لها تعريفات مختلفة .ففي معناها الواسع و كما يرى رومان جاكسون تعنى بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات و العقول و اللّغات و الآداب و الأساطير يوصف كل منها نظاما تاما ،أو كلا مترابطا أي بوصفها بنيات ،فتتم بدراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية.[1]وهذا ما ذهب إليه جان بياجيه من خلال تعريفه للبنية فيقول:

«هي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تعتني بلغة التحوّلات نفسها،دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية». إذن فإن تصور البنية عنده يرتكز على ثلاثة أفكار أساسية و هي فكرة الكلية، فكرة التحويل و فكرة التنظيم الذاتي[2]. معنى هذا أن المثل الأعلى للبنيوية عنده هو السعي إلى تحقيق معقولية كامنة عن طريق تكوين بناءات مكتفية بذاتها لا تحتاج الرجوع إلى بداية عناصر خارجية.

فالبنية عند جان تنطلق أولا من فكرة الكلية**Totalité**وتعني أن البنية لا تتألف من عناصرخارجية تراكمية مستقلة عن "الكل" بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق.أمّا الفكرة الثانية فهي فكرة التحولات **transformation** فهو أنّ"المجاميع الكلية" تنطوي على ديناميكية ذاتية،تتألف من سلسلة من التغيرات التي تحدث داخل "النسق" خاضعة للوقت نفسه لقوانين "البنية" الداخلية دون التوقف على أي عوامل خارجية. وأخيرا فكرة التنظيم الذاتي **Autoréglage** معنى هذا أن البنيات تنظم نفسها بنفسها ،ممّا يحفظ لها وحدتها و يكفل لها المحافظة على بقائها، و يحقق لها ضرب من "الانغلاق الذاتي" معنى هذا أنّ البنية أنسقه مترابطة فيما بينها ، تنظم ذاتها ،سائرة على منهج محدود وفقا لقواعد معينة لهذه البنية.[3]

[1] رومان جاكبسون، بؤس البنيوية: الأدب و النظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، ط2، 2008، ص47.
[2] جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط4، 1985، ص08.
[3] زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية (مشكلة البنية)، مكتبة مصر، ص31.

نستنتج ممّا سبق أنّبياجيه اعتبر البنية كيان عضوي متسق مع نفسه منغلق عليها مكتف بها،فهي كل متماسك له قوانينه الخاصة به.

إضافة إلى هذه المفاهيم نجد كلود ليفي شتراوس **Claude Lévi-Strauss** يعرف البنية على النحو التالي: «البنية تحمل-أوّلا وقبل كل شيء طابع الن ـــسق و النظام.فهي تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أي يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى »[1].من خلال هذا التعريف تبين لنا أ نّ البنية عنده تتسم بطابع المنظومة،أي أنها تتألف من عناصر متشابكة فيما بينها فإن تغير أحدها(عناصر البنية) طرأ تغير جوهري على العناصرالأخرى كلّها وفي هذه الحالة يتغير هيكلها العام. وعليه فإن البنيوية منهج لغوي تحليلي يعتمد على الجانب الشكلي للغة ، أو يعتمد على النص في حد ذاته بغض النظر عن العوامل التي ساهمت في إنتاجه وقد طبق هذا المنهج بكيفيات مختلفة تبعا لاختلاف الأشخاص و اختلاف المدارس و الأزمنة مثل:(المدرسة الوجودية ،المدرسة التوزيعية .....الخ)[2].إذن فالهدف من المنهج البنيوي هو دراسة النص من حيث هو مجموعة من العناصر المتالفة فيما بينها دراسة شكلية و تحديد العلاقات التي تربطه.

[1] ابراهيم زكريا، مشكلات فلسفية (مشكلة البنية)، ص 31.

[2]بوطارن محمد الهادي، المصطلحات اللسانية و البلاغية و الأسلوبية و الشعرية (انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، 1431هـ-2010م، ص353.

نشأة المنهج البنيوي (الأصول و الروافد و التطور)

ظهرت البنيوية في فرنسا في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين[1]،و تطور هذا المنهج و بلغ أشده في نهاية الأربعينات.فهو يدعو إلى دراسة اللغة كنظام و كبنية لها وجود سابق لوجود أجزائها و مكوناتها[2]. كما ذكرنا في التعريفات السابقة. وساهم في هذه النشأة ثلاثة روافد ، الرافد الأول ألسنيه سوسير: يعد العالم السويسري فردينانـد دي سوسير Ferdinand Saussure المؤسس الأول للتوجه البنيوي في دراسة اللّغة من خلال كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" التي نشرت بعد وفاته[3]. فوصفها (اللّغة) بمثابة منظومة تنطوي على سلسلة من العناصر،التي يؤثر بعضها في البعض الأخر من خلال عملها. انّ نظر إلى اللّغة على أساس أنها كيان مستقل، لا يمكن تجزئته، وعزل عناصره ومن ثم البحث في هذه العناصر[4]. إذن فاللغة عنده تدرس لذاتها ومن أجل ذاتها فكل عنصر مرتبط مع غيره.

---

[1] ثامر ابراهيم محمد المصاورة، البنيوية في النقد العربي الحديث، دار جليس الزمان،عمان،ط1، 2011م ،ص07.
[2] عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الثاني، الجزائر، 2012م، ص23.
[3] سمير شريف ستيتية، اللسانيات،علم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425هـ-2005م، ص161.
[4] فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ت: بوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، ص09.

و أوّل مرة استعمل فيها هذا المصطلح "البنية" كانت في البيان الذي أعلنه المؤتمر الأوّل للغويين السلاف سنة 1929. فقد فيه مصطلح البنية بمضمونه المعروف حتى اليوم، حيث دعا هذا المؤتمر إلى تبني منهج جديد في دراسة اللغة سموه المنهج البنيوي[1]. وتعد المدرسة الشكلية الروسية الرافد الثاني من روافد البنائية الكبرى بعد أن وضع "سوسير" حجرها الأساسي[2].وقد نشأت هذه المدرسة بسبب تجميعيين هما: حلقة موسكو اللسانية التي تكونت سنة 1915 ومن أهم عناصرها البارزة "رومان جاكبسون"، الذي أثـري اللسانيات بأبحاثه الصوتية و الفنولوجية ، أما التجمع الثاني فهو جماعة أبوياز (Opojaz) وقد ظهرت هذه الجماعة كرد فعل على انتشار الماركسية في روسيا خاصة في مجال الفن و الأدب، وكان أعضاؤها من طلبة الجامعة[3]. إذن ولدت المدرسة الشكلية في هذين المركزين معا.

ويرى بعض النقاد أن البنيوية إنما نشأت عن ترجمة تودورف لأعمـــال الشكلانيين الروس حيث أن هذه المدرسة ومنذ ظهورها تقوم بالبحث في تلك العـلاقات الداخلية للنص الأدبي ،و اعتبرت الأدب نظاما ألسنيا ذا وسائط اشارية سيميو لوجـيه للمواقع و ليس انعكاسا للواقع[4]. إذا أمعنا النظر إلى هذه الروافد الثلاثة نجد أنّ اللغة هي الرحم الأول لنشأة المعيار البنيوي أي هذه خاصيته الأولى.وهنالك من النقاد العرب مـن يرى أن البنيوية لها جذور عند نقادنا القدامى،فعبد القاهر الجرجاني هو صـاحب نـظرية النظم،وهو يرى أن ليس للفظة في ذاتها. لا في جـرسها ولا فـي دلالتها بـين الألفـاظ و المعاني هي المقصودة في إحداث النظم و التأليف[5]. وفي الأخير نستنتج أن الأصـول الأساسية للبنيوية هي ما جاء به العالم اللغوي سوسير في مجال دراسة اللغة في حد ذاتها الذي هو الأساس الوحيد و الصحيح في هذه الدراسة .

[1] سمير صالح استيتية ،السانيات ص161.
[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار (دار المعرفة)، القاهرة- 1992 ص45.
[3] جميل حمداوي، التعريف بالشكلانية الروسية، صحيفة المثقف، العدد: 2891،الثلاثاء 05-08-2014.
[4] شارف فضيل، مستويات في النقد الأدبي الحديث عند عبد المالك مرتاض- قراءة في المنهج-"مخطوط ماجستر"، 2013م-2014م، ص92.
[5] ثامر ابراهيم المصاورة، البنيوية في النقد العربي الحديث، ص21.

أمّا بالنسبة إلى استقبالها في الساحة العربية فجاء في أواخر الستينات و بداية السبعينات وذلك عبر الثقافة و الترجمة و التبادل الثقافي و التعلم في جامعات أروبا، وكانت بداية تمظهر البنيوية في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة و مؤلفات تعريفية للبنيوية[1]. وقد عرف هذا التيار في مصر مع الناقد صلاح فضل من خلال كتابه " نظرية البنائية في النقد الأدبي عام 1977، وفي الأردن مع كمال أبو ديب من خلال كتابه "جدلية الخفاء و التجلي، دراسة بنيوية في الشعر الجاهلي". وفي تونس عبد السلام المسدي من خلال كتابه " الأسلوب و الأسلوبية" أمّا في المغرب نجد محمد برادة في كتابه "محمد مندور" و تنظير النقد" أمّا في لبنان فتمثل هذا التيار النافدتان يمنى العيد و كتابها "في معرفة النص" وخالدة سعيد[2].

---

[1] جريدة الوطن السعودية، 13 ماي 2004م، العدد 1322 السنة الرابعة.w.w.w.annbaa.org/rbahews/62/152/.htm

[2] ثامر إبراهيم المصاورة، المرجع نفسه ص22.

أهم رواد البنيوية

فرديناند دي سوسيرFerdinand De Saussure

مثلت البنيوية الفرنسية التي طبقت في الواقع على تشكيله عريضة من الفروع الفكرية، تحقيقا لحلم مدرس علم اللغة السويسري "فرديناند دي سوسير و الذي صاغ تصنيفات شكلت بداية النقد البنيوي الجديد ،إذ حولت أفكاره الدراسات اللغوية من نقطة اللاعودة منها لسابق عهدها و كانت أفكاره هذه صاحبة الدور الأكبر فاعلية في بلورة البنيوية و اتجاهاتها،و تمركزها في بؤر النقد الجديد، إذ سيطر هذا النموذج اللّغوي السويسري باعتباره المعالجة المثلى لكل انتاجات الإنسانية، و المثال المحتذي في تطبيق المنهج البنيوي[1].

ولد هذا العالم السويسري في 17 نوفمبر 1957 و قد انحدر من عائلة فرنسية بروستانتية. وشاءت الأقدار أن يولد هذا الرجل بعد عام واحد من مولد سيغموند فرويد Sigmund Freud (مؤسس علم النفس الحديث) وقبل عام واحد من مولد اميل دوركايم Emile Durkheim (مؤسس علم الاجتماع)[2].

في سنة 1878م من شهر ديسمبر أنهى مشروع البحث الذي يحمل عنوان: مذكرة في النظام البدائي للصوائت في اللّغات الهند و أروبية Memmoire sur le système primitif des voyelles dans les langue indo-europeennes. وقد طبع هذا البحث في ليزج سنة 1879 و حقق شهرة عالمية و كان دي سوسير آنذاك لا يتجاوز الواحد و العشرون من عمره و في سنة 1880 تقدم بأطروحته التي تحمل عنوان استعمال المضاف المطلق في اللغة السنسكريتية[3].

1ورردة عبد العظيم عطا الله قنديل، مخطوط ماجستر بعنوان: البنيوية و ما بعدها بين التأصيل العربي و التحصيل العربي 2010م، ص09.

2 أحمد مومن، اللسانيات النشأة و التطور ص118.

3نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي المكتب الجامعي الحديث 2002م، ص298.

توفي في سنة 1913 قبل أن يعيد النظر في المحاضرات التي ألقاها في الجامعة السويسرية 1906، 1907، 1908، 1909، 1910، 1911.

توفي قبل أن يعطي هذه المحاضرات شكلها النهائي ؟ إلا أن طالبين من طلابه هما (شارل باليه،وألبارسيشهاي) «Albert SéchelhayوCharles Bally» قام بنشر سنة 1916 بعنوان: دروس في اللسانيات العامة «Cour de linguistique générale» ظهرت ط 1 للكتاب (1916) و أول ترجمة له كانت إلى اللغة اليابانية سنة 1928 و في طبعتها الأولى، ثم توالت الطبعات و الطبعة الثانية كانت سنة1940 ثم تلتها الطبعة الثالثة سنة 1941 ثم الطبعة الرابعة سنة 1950 وترجم إلى اللغة العربية إلا في بداية الثمانيات[1].

كما أشرت سابقا،يعد العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير Ferdinandde Saussure مؤسس المنهج البنيوي الذي انطلق منه علم اللغة المعاصر،وذلك في بدايات القرن العشرينالميلادي. وفكرة البنيوية عنده فكرة بسيطة – تتلخص في نظرته إلى اللغة بوصفها نظاما أو هيكلا مستقلا عن صانعه أو الظروف الخارجية التي تحيط به. وينظر إلى هذا الهيكل من داخله من خلال مجموعة وحداته المكونة له بوصفها تمثل كلا قائما بذاته. فاللغة هي شبكة واسعة من التراكيب و النظم. وهي أشبه شيء برقعة الشطرنج التي لا تتحدد قيم قطعها بمادتها المصنوعة منها وإنما بمواقعها و العلاقات الداخلية بينها في هذه الرقعة[2]. وفي الأخير نستنتج أن اللغة عند دي سوسير هي المعيار الأول لنشأة الدراسة البنيوية.

[1] نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ص299.
[2] كمال بشر، التفكير اللغوي بين القديم و الجديد، دار الهاني للطباعة و النشر، القاهرة، ط2 ، 1989، ص104.

رومان جاكبسون Roman Jakbson

ولد رومان جاكبسون في 11 أكتوبر من عام 1896 في موسكو ينحدر من عائلة يهودية، كان محبا للمطالعة خاصة القصص و هو في السادسة من عمره رغم أن أهله كانوا يمنعونه من الإغراق في القراءة لأنها كانت مضرة بعينه، فقد كان مصابا بقصر في النظر[1]. حيث تخصص هذا العالم في اللسانيات المقارنة و الفيلولوجيا السلافية ، أسس مع بعض الباحثين "نادي موسكو اللساني" الذي عقد أول جلسته في مارس سنة 1915 ثم غادر إلى روسيا عام 1920، بعد ما نشب نزاع فكري بينه و بين بعض أعضاء المدرسة الشكلانية الذي كان واحدا من أتباعه وكان أيضا من المؤسسين لنادي براغ اللساني، حيث ناقش الدكتوراه بجامعة براغ سنة 1930، وشغل نائب رئيس[2].

أعمال ياكبسون كثيرة و متنوعة منها: المجلد الأول من 1896-1982 la Hay Moutan To Homan Roman Jakbson في ذكرى ميلاده السبعين، نجد قائـــمة تحتوي على أربعمائة وسبعين عنوانا منها ثلاثمائة و أربعة و سبعون مقالا و نصوصا مختلفة[3]. و أيضا كتاب مبادئ الفنولوجيا التاريخية عام 1931 باللغة الألمانية و ترجم إلى الفرنسية في كتاب تروبتركوي(principes). وكتاب حول نظرية التشابه الفنولوجي بين الألسن عام 1938 و كتاب التطور الفنولوجي للغة الطفل و ما يقابله في لغات العالم.[4] يتبين لنا أن رومان جاكبسون يعد من أهم الشكلانيين الروس الذين خاضوا في الشـعرية انطلاقا من مقاربة بنيوية لسانية. و يعتبر أيضا من مؤسسي نظرية الأدب على أســس علمية موضوعية، من خلال الاسترشاد باللسانيات و الاستفادة من نظرياتها تــصورا و تطبيقا.

[1]-فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسة ونصوص) المؤسسات الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط1 1413هـ-1913م، ص15-16.
[2]-أحمد مومن، اللسانيات (النشأة و التطور)، ديوان المطبوعات الجامعية ط2، 2005 ص145.
[3]هيام كريدية: الألسنية: رواد و أعلام، بيروت، لبنان ط1 ،1431هـ -2010م، ص159.
[4]فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص22.

كـلـود ليفــي شتــراوس Claud Lévi-Strauss

يعد زعيم البنيوية الفرنسية، ومؤسس الانتروبولوجية،حيث عمم مفهومه عن البنية على جميع فروع المعرفة البشرية، وتوسع في نظرته للبنيوية لتشمل الكون بأسره، لأنـه يرى أن النيوية مجرد منهج يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات، ويتجلى اهتمام هذا الأخير بالبنيوية من حيث أنه " توطدت صداقته مع رومان جاكبسون Roman Jakbson الذي قاده إلى الاهتمام بعلم اللغة البنيوي ، فأسهم بمقال عن التحليل البنيوي في " علم اللغة و الانتروبولوجيا" عام 1945 في مجلة حلقة نيـــــويورك Journal of the Circle of New York.[1] وهكذا " وما إن تعرف ليفي شتراوس علم اللغة البنيوي – بفضل ياكبسون– حتى أخذ ينظر إلى دراسة سوسير للغة بوصفها نسـقا مستقلا بذاته، نسقا يقوم على التسليم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العلامة اللغوية، أي تصل بين نسق اللغة (Langue) و الكلام الفردي (Parole) من ناحـية، وبين الصورة الصوتية الدال (Signifier) و المفهوم المدلول (Signified) من ناحية[2].

---

[1] اديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت 1992 ص35-36.
[2] المرجع نفسه ص38.

هذا يعني أن ليفي شتراوس ركز على اتجاهين أساسين هـــما: الثنائيات السـويسرية و نموذج التحليل الفونيمياكبسون الذي حاول من خلالها إثبات أن البنية أي اللّـغة تتبع دائما سبيلا ثنائيا من التراكيب المتوازية. وفي ضوء الحقيقة " فالبنية عند ليفي شتراوس ليست مجرد ظاهرة تاريخية من ارتباط البشر من بعضهم البعض وإنما هي فـي محكومة بالاتصال الداخلي. و هذا الاتساق لا يمكن Systemالمحل الأول نسـق ملاحظته بالنسبة لنسق مغلق أو منعزل عن غيره و إنما يتسنى اكتشافها الخصائص المتماثلة فـي أنساق متباينة[1].

و بهذا التناول البنيوي لليفي شتراوس ندرك أنه يهتم بدراسة التحولات الداخلية التي من خلالها يتم التعرف على العناصر المكونة لها و خصائصها المختلفة، و بهذا فإنه:" شيخ البنيويين المعاصرين"- بقول إنه لا بد لنا من أن ندير ظهورنا لكل ما هو معايش من أجل التوصل إلى فهم الواقع. ومن هـنا فإن ليفي شتراوس يرفــض كـلا من الفينـومنولوجيا، والوجودية، نظرا لأن كلا منهما تسلم بوجود الاستمرار أو الاتصال بين "المعاش" و"الواقعي" في حيث أنه لا سبيل إلى بلوغ "الواقع" فيما يقول زعيم البنيوية الانتروبولوجية ......إلا انطلاقا من عملية تنحية " المعاش" حتى و لو اقتضى الأمر من بعد – معـاودة إدماجه في نسق موضوعي يكون قد تم تطهيره من الشوائب النـــزعة الوجودية[2]. تتمحور الفكرة الأساسية لهذا الأخير هو إقصاء الخارج في دراسته و رفض كلا من الوجــودية و الفنومنولوجيا و بهذا تكون الدراسة خـــالية من الشــوائب و موضوعية أكثر.

[1]محمد مجدي الجزيري، البنيوية و العولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، ط3، دار الحضارة 1999، ص25.
[2]زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص08.

مبـــادئ المنـــهج البنـــيوي

يقـــوم كـــلّ منـــهج مـن المـناهــج عـلى إرسـاء مجـموعـة مـن المـــبادئ و المـــحاور الأساسية التي يعتمد عليها الناقد في تحليله لمـــختلف النصوص، وعلى هـــذا الأساس ؛فإنّ أوّل عــمل قامت به البنيــوية في سبيل تعزيز وجــودها هو التعطيل الـمؤقت و المقـــصود للمـــحور التاريخي، بهـدف دراســة الأدب في ذاتـــه، بوصـف أنّ كــلّ نـــص أدبي بنية مستقلة قائمــة بنظامها اللّغوي الذي يمكن إدراك عــلاقته و ترابـــطاته وعناصره الأســاسية و كيفية تركيبها حيث تؤدي وظيفتها الجمالية، ومـن هنا نجد أنّ النص الأدبي فـي البنـــيوية لا يـرتبط بـــأيّ جـــانب خارجي كـــما تعــلمون لا بالمـــؤلف ولا بنفســيته و لا بالمــجتمع، و إنّــمـا هـــو مرتــبط بـما سمـــاه البنيويون "أدبية الأدب"[1] يــعرفون الأدب بأنّــه كيان لغوي مستقل لا صلة له بأيّ سياق خــارجي فدراستهم للعــمل الأدبي هي دراسة آنــية، فالنـص يسير وفـق نظــام واحـد هـو زمن نظامه.

---

[1] عبد القادر علي عيسى، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، مركز عبادي للدراسات و النشر، صنعاء، ط1، 1425هـ-2004م، ص41.

فالخطوة الأساسية التي اعتمد عليها البنيويون هي فكرة "أدبية الأدب" هـذه المقولة شاعت في الستينيات حيث نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبية مـن الســياق التاريخي و السيــاق الاجتماعي و السياق النفسي لتصنعه في السياق المنبثق مـن الأعمال الأدبية ذاتها أيّ فــي طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التـي لا تقتصر على جنس ذاتــه و إنّـــــما تشمل كلّ الأجناس الفنية ارتبط ذلك إلى درجة كبيرة بنظرية شاملة عن وظائف اللّغة طبـقا لمنظومة المرسل و الرســـالة و المرسل إليه و قناة التواصل و الشفرة و تمثلت لديـه وظائف اللّغة في ستة جوانب أبرزها الوظيفة الشعرية و هي التي يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتــها.[1] أيّ أنّ الـنص يتضمن عــادة هـذه الوظـائف التي أتى بــها يـاكبسون بــدرجـــة متفاوتة، فغالبا تقوم الوظيفة الشعرية بوصف الرسالة بأنـّها أدبية، فالـوظيفة الشعرية هــــي المقابل لأدبية الأدب.

كما نجد «الناقد البنيوي يهتم في المقام الأوّل بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، التي تجـعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا، ولكي يحقق ذلك عليه أن يـدرس عــلاقات الوحـدات والبنى الصغرى، بـعضها ببعض داخـل الـنص في محاولة للوصـول إلى تحديد للنظام أو البناء الكـــلّي الذي يـجعل النـص مــوضوع الدراسة أدبا وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مـــقدما أنّـــه مـوجود و بــعد ذلك يـحاول تطبيق خصائص النظام الكلي العام عـــلى النـصوص الفــردية معـطيا لنفـسه حـق التعـامـل بحـرية مـع بنــى النص الـصـغـرى ووحـداته».[2] معـنى هذا أنّ العـمل الأدبـي له بنية مستقلة سواء كانت عميقة أو سطـــــحية التي تربط بينهما مجموعة من العلاقات، فالبنيوية الأدبية تـركز على أدبــية الأدب و ليــس على وظـيفة الأدب.

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، 2002، ص92.
[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد 232، الكويت، 1998م، ص159.

انطلاقا من هذا فإنّ«هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، أي هنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأنّ هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم».[1]و بهذا فإنّ العمل الأدبي له بنية مستقلة سواء كانت عميقة أو سطحية وتأكيدا لذلك ترى البنية أنّ كلّ نص يحوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كلّ عنصر فيه عنصرا بانيا لغيره و مبنيا في الوقت ذاته. ولهذا فإنّ النظام الذي يقوم عليه بناء النص يسمح لكثير من العناصر بالتحول داخل النص من الموجب إلى السالب و العكس.[2]

إذن فإنّ البنية تتميز بتغيرات و تحولات داخلية فهي بذلك غير ساكنة سكونا مطلقا.

فالبنيوية إذن «طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين و هما: التفكيك و التركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون و عناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته و تآلفاته، ويعني هذا أنّ النص عبارة عن لعبة الاختلافات و نسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات.»[3]

[1]شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص158.
[2]إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط1، 2003م، ص98.
[3]إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة،ط1، 1432هـ -2011، ص187.

مـــستويات التـــحليل البـــنيوي.

تعد اللّغة تلك المنظومة من الرموز و الأصوات التي اصطلحت عليها الجـماعـة بغرض التواصـل، والتخـاطب فيمـا بينهم، ممّا يعني أنّ الظـاهرة اللّغوية عبارة عن نظام يخضع لقواعد و أسس معينة، ومن هذا المنطلق نجد أنّ أيّ دارس في تحليله البنيوي للعمل الأدبي يعتمد على أربـعة مستويـات،« فالمستوى الأدنـى أو الأوّل هـو الصـوتي الحسـي اللّغوي، وهو يحـمل قيـم أدبية محددة تقوم بـدور حاسم في تشكيل المستوى التالي له، وهو الخاص بالدلالة اللّغوية و يـعد هذا المستوى الـثاني أساس العـمل الأدبـي، لأنّـه يـكـون مـوضوعاته و مـا يتمثل فيه من أشـخاص و أحـداث و أشياء، لأنّ دلالـة الجمل في العمل الأدبي قد تبعث حـالات صـورية لأشياء متخيلة مقصودة هي التي تكون الموضوع، وهناك مستوى ثالث وسيـط يقوم بين الدلالة، والمـوضوع هو المظـهر أو المنظـر أيّ مجـموع إمكانات و أشكال حسية للموضوعات المقدمة ووجودها ومظاهرها المختلفة و ينـجم هـذا المستوى من تحقق مستويات أخرى." [1]

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص213.

وربما يعود تقسيم هذه المستويات وتعددها إلى طبيعة اللّغة لأنّها نظام مركب ومعقد، وقبل التطرق إلى مضمون هذه المستويات لا بدّ أنّ نعرج إلى مفهوم التحليل، الذي هو قريب من الدلالة اللّغوية الأصلية قولك، حلّل الأمر و أحله، أيّ أباحه و أزال حرمته، و تحليل اليمين من هذا أيضا، لأنّه مراد به الاستثناء الذي يزيل الالتزام الجازم أو الكفارة التي تزيل الإثم و لزوم العقاب، وبذلك صار للفظ معنى اصطلاحي متميز في الشرع و هكذا استقر في الأذهان ما يمكن أنّ تعمله هذه المادة اللّغوية من القدرة على إنجاب مفاهيم اصطلاحية لمختلف العلوم فكان لدى علماء الأصول تحليل القضايا إلى عناصرها المكونة.[1] هذا يدل على أنّ المعنى الاصطلاحي أصبح له مكانة من خلال ما جاء به علماء الأصول الذين قاموا بتحليل القضايا إلى أجزاء و عناصر مختلفة،«وإذا كان التحليل، في جذره اللّغوي و الاصطلاحي يعني رد المركب إلى عناصره،فإنّ تحليل النصوص الأدبية ينطوي على إجراء مماثل، لكنه يتجاوز إلى إعادة تركيب تلك العناصر إعادة لا تتطابق تماما مع قصد المؤلف أو تكتشف المعنى المباشر الذي يتجه السطح النصي المدرك بالقراءة الأولى».[2]

[1] فخر الدين قباوة، التحليل النحوي أصوله و أدلته، الشركة المصرية، لونجمان، ط1، 2002م، ص12.
[2] حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص27.

أي أن المحلل حينما يقوم بتحليل العمل الأدبي فإنه يقوم بتفكيكه إلى أجزاء ثم يعيد تركيبها لكن ليس بنفس الصورة الأصلية التي يوجد عليها، بعد إيراد مفهوم التحليل نقوم بعـرض أهم المستويات التي ندرجها كالأتي:

أوّلا :المســـتوى الصـــوتي

يعد الصوت ظاهرة مهمة من ظواهر اللّغة و عنصر فعّال من عناصر. لذلك فهو ضــروري فــي الحياة وتكمن ضرورته في كونه يمثل الجانب العملي للّغة و يقدم طريق الاتصال المشترك بين الإنسان و أخيه مهما قل عمله في تعليم الثقافة.

تعريف الصوت:

لغة: الصوت كما يقول ابن جني- مصدر صات الشئ يصوت صوتا فــهو صـائت و صوت تصويتا، وهو عام غير مختص يقال: سمعت صوت الرجل وصوت الحمار. قال الله تعالى «إن أنكر الأصوات لصوت الحمير» لقمان 19. يقال رجـل صات أي شد يـد الـصوت، وحمار صات[1].

اصطلاحا: الصوت حركة تذبذبية تصدر عن جسم مصوت فتنتقل هذه التذبذبات عبر وسط سائل أو غازي أو صلب ليصل إلى الجهاز السمعي فيتم تحليله لتحصل الاستــجابة بـــعد ذلك.و يعتبر الصوت عند ابن سينا "من بين المحسوسات يختص بـحلاوة مـن حيـث هو صوت عن نوع تلتذه الحاسة و نوع تكرهه.[2]

[1] عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللغوية،(دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية)، دار الكتاب الحديث، القاهرة،1430هـ-2009م، ص77.

[2] عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة)، دار يافا العلمية، الأردن، عمان، ط1، 2010،ص21.

ثانيا:المستـوى النـحوي :(التـركيـبي).

يعد المستوى النحوي من أهم العناصر التي تساهم في تفسير و تحليل العمل أو الخطاب الشعري، كما يرتبط النحو بمفهوم التركيب أو الجماعة و التي لا يمكن أن تؤلف إلا بقواعد نحوية تحدد بناءها و تضبطها ضبطا صحيحا.

تعريف النحو:

لغة: هو القصد، المثل، الطريق، الجهة، المقدار، النوع.[1]

اصطلاحا: هو علم يبحث في عن أصـول تكوين الجملة و قواعد الإعراب.[2] فـي الأخـير نستنتج أنّ المستوى النحوي هو المستوى الذي يدرس تراكيب الجمل و ما يتصل بها من خواص ناتجة عن هذه التراكيب و نظام الجملة في العربية........الخ.

1كفاية العبادي، تعريف النحو لغة و اصطلاحا ، 7فبراير 2016م،Mawdoo3.com.14.44

[2] عبد الهادي الفضلي،مختصر النحو، دار الشروق، جدة، المملكة السعودية، ط7، 1400هـ--1980م، ص05.

ثالثا: المستـوى الصـرفــي

يدرس هذا المستوى علم الصرف أو علم تركيب الكلمة من حيث بناؤها و ما يطرأ عليها من تغييرات تؤدي إلى تغيير معاني الكلمة، فهذا العلم يعني بدراسة الوحدات الصرفية، ويدرس أيضا الأنماط الصرفية الخاصة باللّغة موضوع التحليل، إذ لكلّ لغة أنماطها الصرفية الخاصة بها.

تعريف الصرف:

لغة: رد الشيء عن وجهه، وصرّف الشيء أعمله في غير وجه كأنّه يصرفه من وجه إلى وجه و الصرف : التقلب و صرف الحديث : تزيينه و الزيادة فيه.[1]

اصطلاحا: هو علم بأصول تعرف بها صياغة أبنية الكلام و أحوالها و ما يعرف لآخرها مما ليس بإعراب و لابناء.[2]

[1] فارس محمد عيسى، علم الصرف (منهج في التعليم الذاتي)، دار الفكر للطبع و النشر و التوزيع، الأردن، ط 1 ، 1421هـ-2000م ،ص20.

[2] حسان بن عبد الله، الواضح في الصرف، جامعة الملك سعود، ص10..

رابعا:المســتوى الدلالـــي

يعد علم الدلالة من بين فروع اللسانيات و الذي كان محل اهتمام اللسانيين و هو يهتم بدراسة المعنى.

تعريف الدلالة:

لغة: الدّلالة و الدِّلالة: اسم مصدر من دلّ.....الدّال و الدليل المرشد و الكاشف.........[1]

اصطلاحا: هو علم يدرس دراسة المعنى و يبحث في الدلالة اللّغوية أيّ: العلاقات اللّغوية و المعنى هو الموضوع الأساسي لهذا العلم، ولا ينكر أحد قيمة المعنى بالنسبة للّغة حتى قال بعضهم: «أنه بدون معنى لا يمكن أن تكون هناك لغة [2]. من خلال هذه التعاريف نستنتج أن علم الدلالة هو العلم الذي يهتم بالمعنى و هو فرع من فروع اللسانيات.

[1] نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة و تطبيق) جامعة فاريونس، بنغازي، ط1، 1995، ص23.
[2] فايزة عباس حميدي الادريسي، أساسيات (علم الدلالة) كلية الآداب بجامعة تكريت ص02.





التحليل البنيوي لبعض القصائد من إلياذة الجزائر

لمـــحة عن إلـــياذة الجزائر

إليـــاذة الجـــزائر ملـحمة وطنية تاريخية فيـــها خـلاصة لأهـم أحـداث الثـورات و النضالات التي سبقت ثورة التحرير الكبرى و فيها ترجمة لمعظم الأبطال والشخصيات الوطنية من زعماء و أبطال و علماء و فيه ذكر للمدن الجزائرية العريقة و آثارها.

أنشد شـاعر الثورة الـجزائرية **"مفدي زكريا"** معـظم أنــاشـيده الوطنية بســجن السركاجي بين سنتي " 1932-1955"، لكن **إلياذة الجزائر**وضـعـها بطلب من الأستــــاذ **مولود قاسم نايت بلقاسم**، إذ يعتـرف هـذا الأخـير بذلك فــي مـقدمـــة **الإلياذة**فيقـــول: « لهذا طلبنا مـن المناضل الكبير الشـــاعر المــلهم، شاعر الكفاح الثوري السياسي، وشـاعر الكفاح الثوري المسلح، الشاعر مفدي زكريـــا، صـاحب الأناشيد الوطنية أن يصنع لنا نشيدا جديدا، يجمع هـذه الأناشيد كلها، ويشــمل فيه وبـه تاريخ الجزائر مـن أقدم عصـورها حتى اليوم، مركزا على مقاومتها لمختلف الاحتلالات الأجنبية».
وعلى العهود الحضارية الزاهرة المتعاقبة و حاضرنا و مستقبلنا في كفاحنا لاستعادة جميع ترواتنا، ومقومات شخصيتنا و حصانتنا و بناء مجد جديد لأمتنا، وهذا ما فعله **"مفـدي"**، و سمينا نشيد الأناشيد هذا **"إليـــاذة الجـــزائــر"**[1]

[1]مفدي زكريّا، إلياذة الجزائر، الجزائر، 2004م، ص09.(المقدمة من وضع الأستاذ مولود قاسم نايت بلقاسم).

بدأ شاعرنا نظم إلياذته مع بداية 1972 بالتعاون مـع الأستاذ **عثـمان الكـــعّاك** و**مولود قاسم نايت بلقاسم**، و كتبها الخـطّاط الأستاذ عبد المجيد غالب. يبلغ عدد أبياتها **(1001)** بيتا، أي ألف بيت و بيتا، كما ترجمت إلى اللّغة الفرنسية على يد الأستاذ **الطاهر بوشوشي**، و سميت **بإلياذة الجزائر**، وإن كانت تلتقي فـــي التسمية باالإلياذة اليونانيـة لهوميروس- التي لا تروي إلاّ الأساطير و الخـــرافات- إلاّ أنّها خلّلت أمـــجادا حقيقية، وسطّرت وقائع و أحداث، أرضها الجزائر، و أبطالها شعبها المناضل الصّامد.

قلنا أنّها عبارة عن ألف بيت ز بيتا **(1001)** مقسمة إلى **(100)** مقطـوعة تحتـوي كل مقطوعة على عشرة **(10)** أبيات، عدا قصيدة واحدة بلغ عدد أبيتها إحدى عشر بيــتا **(11)**"و البيت الزائد بمثابة سجدة السهو للحفاظ على قداسة الملتقى" و الــذي يقول فيــه:

ويا ملـتقى فكر إسلامنا ***و مـجلى قداسة إيماننا.[1]

مفردات الإلياذة موزعة على الوحدات الدلالية الكبرى لموضوع الإلياذة، وهـو الجزائر بطـبيعتها وعمـرانها وتاريخـها القديـم و الحديث. كـان القسم الأوّل من الإليـاذة مخصصـا لطبيعة الجزائر وجمالها من ص **(19)** إلى **(37)** فجـاءت مفرداته جغرافية و يحوي**(19)**مقطعا.[2]

---

[1] نسيمة زمالي، قراءة في إلياذة الجزائر«الجانب الاجتماعي و الفني وتحليل قصائد وفق المقاربات النصية المعاصرة»، دار الهدى، الجزائر، 2012م،ص16-17

[2] نور الهدى لوشن، علم الدلالة «دراسة و تطبيق»، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية،2006،ص143

أمّا القسم الثاني من ص (38) إلى ص (52) فتتناول تاريخ الجزائر القديم من قبل الميلاد إلى بداية الاحتلال و يحوي خمسة عشر مقطعا.

وتناول القسم الثالث م(53) إلى صفحة(68) مقاومة المستعمر إلى قيام الثورة المسلحة ، وتضمن ستة عشر مقطعا.

أمّا القسم الرابع فكان مخصصا للثورة من ص(69) إلى ص(83) ويحوي (15) مقطعا.[1]

و في القسم الخامس جاءت ثورة البناء و استرجاع الاستقلال، وأخذت ثلاثين مقطعا من ص (84) إلى ص (113) وهناك خمسة مقاطع جزئية تناول في كل مقطع منها فكرة مستقلة.

ص (114) تضمنت مقطعا يستغفر فيه الشاعر ذنوبه، ويتوب بإلياذته و يتضرع بها إلى الله.

في المقطع ص (115) يعتز ببلاده، وشعره و تفانيه في حب بلاده و يصلي بإسمها.

[1] نور الهدى لوشن، علم الدلالة، (دراسة و تطبيق)، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الاسكندرية، 2006 ص143.

المستـــوى الصــــوتي

لقد تنوعت معـالم الأصوات في الإلـيإاذة من نبر، وتـنغم، وجـهر وهمس إيحاءات جمالية أخـرى وهذا ما ستتطرق إلـيه الآن من خـلال دراسـة بعض النماذج من الإلــياذة.

1-الإيقاع الداخلي: لا يقتـر الإيقاع في النص الشعري على العروض، و أعنــي الوزن و القـافية، و إنمّا ثـمة مـوسيقا أخـرى، تتـبع من أعـماق هذا النص مـن خــلال العلاقات الـتي تربط بين عـناصره أو تكويناته الداخـلية. و ينشــأ هذا الإيـقاع من خصوصية اللغة الشعري، المشحونة بالدهشة و صور التضاد و المفـارقة و التـوتر الذي ينبثق من المناخ الدرامي للنص الشعري.[1] إذن تـعددت المـوسيقى الـداخلية في شـعري «مفدي زكريا» بكافة جمالياته. نبدأ تحديد هذه الموسيقى بالمقاطع الصوتية، فالمقطع عبارة عن تتابع الأصوات الكلامية، له حد أعلى أو قمـة إسمـاع طبيعية، تقـع بين حـدين أنديين مـن الإسمـــاع.

في المقطع الأوّل من الإلـياذة ساد المقطع الطويل المـفتوح «المـتكون من صامت +حركة طويلة»[2]. وهذا له رجـعه و صـــداه في الدّلالـة الموسيقية، إذ يعـطي المقـــطع الطـويل المـفـــــتوح الانطلاقة الحرة.

للصوت الذي يصدره الشاعر من أعماقه ليستحوذ على أطول فترة زمنية ممكنة، خـاصة و هو في موضــع مناجاة و منـاداة ووصــف منبع حـبه و إلهــامه (الجـزائر).

و قـــد غـطى المقطـع الطويل المفـتوح أبـيات المقطع الأوّل وهـــي:

«يا- يا- يا- يا-الضاحك- يا- تموج بها- يا- فيها- معاني- يا- فيها- البقا- نار- نور- جهاد- يا- البـطولات-تغزو- الدنا- تلهمها- هاجت- أعماقنا- يا- تاه-

[1] فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصر، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، ط1، 1426هـ-2006م، ص207.

[2] حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الحديث، زهراء الشرف،القاهرة، ط1،2005، ص209.

الجلال-تاهت-بها- الجـمال-همنا-أسرارها- أهوى-قدميها- الزمان- أهوى-قدميها».يخــرج هـــذا المقطع مفـــعما بامتدادات الأصوات المليـئة بالحب.

وفي حالة الوقف يطالعنا المقطع المديد المقفل بصامت و المتكون من«صامت+ حركة طويلة- + صامت». وقد تردد في الكلمات الآتية: المعجزات – الكائنات – القســمات- الخلود-الحالمات- الوجود- الحياة- الأباة- الخالدات-القرون- الذكريات- الشامخات-الفاتنات- الطغاة»[1]. جسد هذا المـقطع- المقطع المديد المقفل بصامت- امتداد صـــوت الشاعر ليلتقي بالصوت الصامت، أو السكون الذي يعود صداه ليسكن أعمـاق الشاعر.

في القصيدة الثانية أو المقطع الثاني ساد المقطع الطويل المفتوح في الكـلمـات الآتية:«فيا- أيها- الناس- إيمان- خالص- ميناه- هام- الجمال- بساح- الفدآ- الزمان- طويلا- أسائله- ذات- قال- الجزائر».

وفي حالة الوقف يطالعنا المقطع المقفل بصامت و لقد تردد في الكلمات الآتية:«فؤادي- اعتقادي- نادي- وادي- بلادي-الشوادي- المنادي- وعاد- العماد- عناد».[2]

نلاحظ في الأبيات انعكاس نفسية الشاعر في موسيقاه الداخلية، من خلال وصـف بـــلده الجزائر للناس أو للمتلقي وحبه العميق لها.

[1]مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، الجزائر، 2004م، ص 19-37.
[2]الإلياذة، ص37.

في المـقطع الثالث تردد المقطــع الطويل في الألـفاظ التالية:

«فيارب-العليم- بما- أتوب- بإلياذتي- عساها- صفاتك- غَفُورٌ- رحيم- الصفات- الجمال- شاعرا- مرهفا- الجمال- عقيما- يوما- بطروب- فيارب»- أمّا في المقطع المقفل سادت الكلمات الآتية:«قد- ذنوبي- الغيوب- تعفو- فهانت- خطوبي- دروبي- العصاة- العـيوب- لهوبي- القلوبْ- لعوب-ذنوبي». [1] إذن للأصوات دور كبير في التعبير عن المعنى اللّغوي للنصوص، وذلك لأنّ صفة الأصوات وميزتها هي المعيار الأساسي الذي يعتمد عليـه الشاعر للتعبير عن غرضه.

وفي البيت الأخير من المقطع الأول تأتي المقابلة «وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة، ثم بما يقابلها على الترتيب موفرا أو أقصى طاقات التضاد الدلالي.» [2]

قـــــــــال:

وَأَهْوى عَلَى قَدَمَيْهَا الزَمَان *** فَأَهْـوَى عَلَى قَدَمَيْهَا الطُـغَاة [3]

وقد حوَت هذه المـــقابلة على الفعل«أهوى». هذا الفعل يضم مقطــعين:

المقطع الأول "أهـ" مقطع طويل مقفل بصامت، والمقطع الثاني "وى" مقـــطع طويل مفتوح. ومن خلال المقطع الأوّل نستنتج أنّ«مفدي زكريا» نوّع في المقاطع الصوتية وذلك من خلال استعماله، المقطع الطويل المفتوح و المقطع المديد المقفل مـمّا زاد جمالا وإيحاءا للقصيدة.

---

[1] إلياذة الجزائر، ص114..

[2] محمد مصطفى أبو شوارب، البديع في علم البديع ليحي بن معطي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص113.

[3] الديوان نفسه، ص09.

التـــــــــكـرار:

إن ظاهرة التكرار تبدأ من الحـرف و تمتد إلى الكـــلمة و العبــارة و أحــــــيانا إلـى الآزمة في الأسطر الشعرية. و التـكرار يـعرف اصـطلاحا على أنّه: «صفة تطـــلق عـــلى صوت الراء في الراء و ذلك أنك إذا وقـفت علـيه رأيت طرف اللّسان تبعثر بمـــا فيـه مـــن التكرير، ولذلك احتسـب في الأمالة بحرفين».[1] ومن هــنا يعد التكرار ظـــاهرة لـــغوية مـن حـيث اعتماده في صوره البسيطة و المركبة على العـلاقات التركيبية بـــين الكلمات و الجمل.

أ-تكرار حرف: يعد تكرار الحرف المنطلق الأوّل في الإيـــــــقاع المتحرك، لأنّ إعــادة أصوات معينة لكل من النص الشعري يحفل بالإيقاعات المتـنوعة، ولتكرار الصـوت أثـر موســـيقي يحدثه داخل القصيدة حيث يقول إبراهيم أنيس: «الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثـرها دون أن ندرك كمها».[2] وتكرار حرف «هو عـبارة عـن تكـرير حرف يهـــيمن صوتيا في بـنية القصيدة.»[3] ويعـمل هذا النوع على تقوية الجـــرس الموسـيقي للقصيدة، و يتحقق ذلك من خـلال الأصوات أو الحرف مع بعضها البعض.[4]

---

[1] عبد القادر جليل، الأصوات اللّغوية، دار الصفاء، عمان، ط1، 1418هـ-1998م، ص276.
[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، 2013م، ص09.
[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص82.
[4] محمد فارس، البنية الإيقاعية قي شعر البحتري، منشورات قاريونس، ليبيا، ط1، 2003م، ص199.

من خصائص لغة "مفدي زكريا" أنّها كانت ذات جرس موسيقي يعطي الكلمة مدلولها من خلال التكرار الذي يعتمده الشاعر لحروف أو لكلمات بعينها، تساعد على توليد المعنى من خلال ما تحدثه من جرس موسيقي بتواليها و تتابعها و هذا ما ستتطرق إليه الآن من خلال دراسة بعض القصائد من الإلياذة. ففي المقطع الأوّل تكرر حرف الجيم اثنا عشرة. مرة و الكلمات التي ساد فيها هذا الحرف هي: جزائر- المعجزات- حجة- وجه- سجل- تموج- الوجود- جهاد- فهاجت- الجلال- الجمال- الجزائر[1]. فصوت الجيم في اللغة الفصحى يوصف بأنه صامت مجهور، يتم نطقه بأن يرتفع مقدم اللسان تجاه مؤخرة اللثة و مقدّم الحنك حتى يتصل بهما محتجزا وراء الهواء الخارج من الرئتين[2]. وفي القصيدة الثانية أكثر الشاعر من توظيف الكلمات التي تحمل حرف الدّال، حيث تكرر واحد وعشرون مرة وهي: بلادي- معبد- فؤادي- ديني- اعتقادي- بلادي- أشدو- نادي- وادي- بلادي- بلادي-الفدا- نادى- المنادي- ثمود- عاد- المجد- عهد- الدماء- دون- عناد- الدنا[3]. والملاحظ من القصيدة أنها دالية تكرر في كل بيت من المقطع.

[1]إلياذة الجزائر، ص19.
[2]رمضان عبد الله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مكتبة بستان، المعرفة، ط1، 2006م، ص91، 92.
[3]الديوان نفسه، ص37.

وكما هو معروف حرف الدّال حرف أو صوت صامت أسناني لثوي انفجاري مجـهور و هو ينطق بإلصاق طرف اللّسان بداخل الأسنان العـليا ومــقدمة اللثة [1]. أمّـا في القصيدة الثالثة أو المقطع الثالث فحرف البـاء هو الذي أعـطى نغـما موسيقيا للقصيدة، حيـــث تكرر أربعة وعــشرون مرة، والكــلمات التي تحـمل هذا الحرف هي: ياربـ- ذنوبي- بما- الغيوب- أتوب- ذنوبي- بأرك- خطوبي- ربّ- دروبي- العيوب- به- نصيبي- لغوبي- يهب- الصَبا- لهبوبي- نغزو- القلوب- أبدلتني- بطروب- لعوب- يا رب- ذَنوبي[2].و المــلاحظ أنّ هذه القصيدة بائية.

ب: تكرار كلمة: تشكل الكلمة الركن الثاني مباشرة بـعد الصوت "الحرف" في بنـاء النص الشعري،وهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة [3]. لذلك يعتبر تكرار الكلمة من أبسط أنواع التكرار و أكثرها انتشارا، وهو نمط شائع، وهذا ما ذهب إليه الشاعر "مفدي زكريا" في شعره. حيث نجد كلمة "بلادي" في المقطع الثاني تكررت أربع مرات، فالشـاعر هنا يبين حبه العميق لبـلاده الـجزائر من خــلال تكراره لــكلمة بــــلادي ومن قـــوله:

بـلاَدِي أُحِبُكِ، فَـوْقَ الظـنُونُ، وأَشْدُ و بِحُبِكِ، فِي كُـلِ وَادِي [4].

---

[1] رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى و اللهجات، ص106.

[2] مفدي زكريّا، إلياذة الجزائر، الجزائر، 2004م، ص114.

[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص82.

[4] الإلياذة، ص37.

أمّا في المقطع الثالث فكرر الشاعر كلمة **"ذنوبي"** ثــلاث مـرّات فـي القصـيدة، وعـبارة **"تغفر ذنوبي"**مرتين [1]. ممّا يوحي بوطأة الشعور بالذنب، وخوف الشاعر من عقـاب الله،بل مراعاة مقام الله العزيز الكريم.

ج: تكرار اللازمة الشعرية: تعد اللازمة الشعرية إحدى ظواهر التكرار اللفظي، وتعني قيام الشاعر بتكرار سطر شعري أو جملة شعرية، مرات عدة في القصيدة، ليخلق مناخا إيقـاعيا وزخما دلاليا ينتجان معا شعرية القصيدة، فهي التي تساعد على تدفق الإيقاع، وتخلق نوعـا من الترابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها [2].

ففي ديوان **"مفدي زكريا"** الملقب **"بإلياذة الجزائر"** نجد اللآزمة الشعرية عنده تأتي بعد كل عشرة أبيات أو بعد كل مقطع من الإلياذة، وهي تتكون من بيت و نـصـف:

شَغَلْنَا الـوَرَى، ومــلأَنــا الــدُّنـا

بــشِعـْرٍ نُــرَتِّــلـهُ كَــالصــلاةْ

تَـسَابِيــحُهُ مِــنَ حَـنَـايَـا الجـْزَائِرْ

و اللآزمة في الملحمة بمقام الأنشودة في المسرح الشعري، تتكرر لتوكيد المعنى السابق، ولتترك الجو العام- جو البداية- يطغى على كلّ أجـزاء النص. وهي تشبه ما كان القدماء يطلقون عليه اسم الرّاوي، الذي ينطلق مـن عـلامة بارزة لـلوصول إلى نـفـس الـرّيتـم الدوراني [3]. فهي توحي بوصلة صـوتية خاصة، توحـي بتقديسالجـزائر بعد كل عشرة أبيات تأتي اللازمة لترتل كالصلاة وكما أن الصلاة هي الصلة بين العـبد وربّــه، فإنّ الشعر المكرس للجزائر هو الصلة بيننا و بينها وفي التراتيل دليل على تكـرار الصوت. وترتيل الصلاة و التسابيح مـلازمة للفرد. وكانت اللآزمــة ملازمة للكــلّ الإلـياذة لتوحي بالثبات و الخلود.

[1] الديوان السابق، ص114.

[2] فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص189.

[3] نسيمة زمالي، قراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريّا، دار الهدى، الجزائر، 2012م، ص17.

الإيقاع الخارجي: (الموسيقى الخارجية):
الموسيقى عنصر من العناصر المهمة التي تبعث على الراحة و إزالة الملل و الرتابة فــي حياة الإنسان، ولذلك اهتم بها منذ زمن بعيد. وحدها: «هي مجــموعة من الأصـوات التي يتألف من ضرباتها الموقعة نغم يلمس المشاعر ومن إيقاعها لحن يهز أوتـار القلوب. وفـي الإنسان منذ القديم ميل غريزي فطري للألحان، وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفــة التـي تتـــحقق بين المنشد و السامـع أو التي تـــكـون بين اهـتـزازات في صـوت المنــــشد و ارتـعاشات فـي قلـب السامع»[1]. مـن خـلال هذا التـعريف نستـــنتج بـأنّ الموسيقى هي إحـدى العناصر المهمة في تمييز الشعر عن غيره من الفنون الأخرى من الأجـناس الأدبية. و التي تشمل الوزن العروضـي و القوافي و الذي يشكل قواعد أصلية عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري. ولعلّ "مفدي" من أبرع روّاد الشعر العمودي في خلق القوافي المناسبة لجوه النفسي وهذا ما ستتطرق إليـــه فيمـــــا بعد.

أ-الوزن: يحتل الوزن مرتبة مهمة في موسيقى الشعر إذ هو الخاصية التي تفرق بين الشعر و النـثر، لذلك يعــرفه **"ابن رشيد"** في **"العمدة"** بقـــوله: «من أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصيته وهو يشتمل على القافية و جالب لها ضرورة».[2]

---

[1] حواس بري، شعري مفدي زكريّا ،(دراسة وتقويم)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص275.
[2] ابن رشيف، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ط4، 1972م، ص143.

وينبع الوزن من تآلف الكلمات في علاقة صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدّلالية و النحوية، فلا بدّ للوزن الشعري أن يستمد فاعليته مـن أداة صياغته ذاتها أيّ من اللّغة[1]. إذن الـوزن يمثل الهيكل الخارجي للإيقاع، فلا يمكن الاستغناء عنه بوصفه شيئا زائدا وإنّما نابـع مـــن صميم القصيدة أولا.

اعتمد الشاعر **"مفدي زكريا"** في هذه القصائد المختارة على البحر المتقارب. سمّيّ بهـــذا البحر **"المتقارب"** لتقارب أجـزائه، أيّ لتماثلـها، إذا إنّ تفـاعيله خماسية كلها وهو تفعيلة واحدة متكررة ثمـــاني مـــرّات:

فعولن، فعولن، فعولن، فعولن.***فعولن، فعولن، فعولن، فعولن.

و يصلح المتقارب للموضوعات التي تتسم بالشدة و القوة أكثر من صلاحه لمـواطن الردف و اللّين.[2]

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 1998م، ص173.
[2] نايف معروف: علم العروض التطبيقي، دار النفائس، لبنان، ط4، 1422هـ2001م، ص57.

المقاطع	التفعيلات	عدد تكرارها في المقطع	البيت الشعري الذي وردت فيه
[illegible]	فَعُولُنْ	55 مرة	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 واللازمة
	فَعُولُ	12 مرة	1-2-3-4-5-6-8-10-و اللازمـــة
	فَعُولُ أو فَعُولْ	23 مرة	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 واللازمة
	فَعْ	01	.9
	فَعِل	ــــ	ــــ
[illegible]	فَعُولُنْ	24 مرة	1-2-3-4-5-6-8-9-10 واللازمة.
	فَعُو أو فَعُولُ	13 مرة	1-3-4-5-6-7-8-9-10 واللازمة.
	فَعْ	ــــ	ــــ
	فَعَلْ	ــــ	ــــ
[illegible]	فَعُولُنْ	25 مرة	الأبيات كلها مع اللازمة
	فَعُولُ	23 مرة	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-اللازمة
	فَعُولُ أو فَعُولْ	11	1-2-4-5-6-7-8-9-10
	فَعْ	01	البيـــت التـــاسع
	فَعَلْ	01	

[1]

[1] الإلياذة، ص19، 37، 114.

من خـلال تقطيعنا العروضي لـهذه القصـائد الثـلاث، لاحـظنا أن الشـاعر سار على نـهــج الخـليل، حيث نظم هذه المـقاطع على البـحر المتقارب و لكنه وقع في بـعـض الزحـــافات و العـــلل التي لجأ إليها. ومن شأنها إحداث هزة بداخل المتلقي ومن ثمّ الوصـول إلى النغم الذي يخدم المعنى المراد إيصاله. قبل أن نعرض هـــذه التـــغيرات التـي وقع فـيها **"مفدي زكريا"** لا بدّ أن نعرف ما هـــو الزحـاف؟

فالزحاف هو تغيير مختص بثواني الأسباب، يـقع في الحشو وفـي الأعــاريض و الأضـرب،وهو تغيير لا يلتزم.[1]

نجد أنّ الشاعر في هذه المقاطع الثلاث، وقـع في **"زحاف القبض"**: وهو حـــذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة (فَعُولُنْ) فتصير (فَعُولُ)بتـحريك الآخر (كما هو مبين في الجدول السابق)، و يصـيب القبـض تفعيلات الحشو و العروض و للكـرّ لا يدخل على الضرب تحاشيا من الوقوف على حـركة، لذلك لـم نجد ضـربا مقبوضا فيما قرأنـاه.[2]

و أيضا من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الشاعر وقع في **"علة البتر"**و هي حذف السبب الخفيف مع حذف ساكن الوتد المجموع و تسكين ما قبله. فَعُولُنْ ⬅ فَـعْ. "

و كذلك وقع في علتي **"القصر""المنع"**وهي حذف ساكن السبب الحفيف من آخر الجزء و تسكين المتحرك قبله فَعُولُنْ ⬅ فَعُولْ. وعلة **"الحذف"**، وهـي إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة: فَعُولُنْ ⬅ فَـعَلْ.[3]

[1] طوحيشي ناصر، الميسر في العروض و القافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م،ص55.
[2] فاضل الجنابي، المنتقد في علم العروض و القافية، ط1، 2009م، ص155.
[3] طوحيشي ناصر، الميسر في العروض و القافية، ص60-61

ب-القافية: تعد القافية من أهم الظواهر الإيقاعية التي حافظت على قيمتها لدى الشعراء المعاصرين، ظلّ الشاعر يلزم نفسه بها لمالها من دور في التدفق الشعري و النفسي من انفعالات و خوالج، فالشاعر المعاصر يعيش عالما مليئا بالمفاجآت و المغامرات و التوقعات و الخيبات، خيبات واقعه الاقتصادي و الاجتماعي و السياسي و الثقافي، فكان ذلك تجسيدا إيقاعيا في شعره من خلال تغيير نمط القافية [1]. فالقافية هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، ويلزم تكرارها في كلّ بيت من أبياتها. وذهب الخليل إلى أ نّ القافية هي الحرفان الساكنان اللذان في آخر البيت، مع ما بينهما من الحروف المتحركة، مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن الأوّل. [2]

أسماء القافية	الأبيات الشعرية	المقاطع
المترادفة /00	1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 (العجز) واللاّزمة (السطر 02)	01
المترادفة /00	6-8-9-10	02
المتواثرة/00	1-2-3-4-5-7- واللاّزمة(السطر الأخير)	02
المترادفة/00	1-5-8	03
المتواثرة/0/0	2-3-4-6-7-9-10- واللاّزمة (السطر الأوّل).	03
المتداركة/0//0	اللاّزمة (السطر الأوّل).	01-02-03

[3]

[1] عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2000، ص117.
[2] نايف معروف، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، لبنان، ط4، 1422ه، 2001، ص57.
[3] إلياذة الجزائر، ص19، 37، 114.

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الشاعر"مفدي زكريّا" استعمل ثلاثة أنواع من القوافي كما هو موضح في الجدول السابق. ففي المقطع الأول وظف المترادفة «وهي كـلّ قافية فيـها ساكنان، ويسمى بذلك لأن أحد الساكنين يردف الآخر»[1]

و في المقطع الثاني وظّف المترادفة و المتواترة وهذه الأخيرة هي: «وهي كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنيين، وسمي متواتر لأن المتحرك يليه الساكن، وليس هناك من تتابع الحركات ما في المتدارك و فوقه».

أمّا في المقطع الثالث استعمل القافية المتواثرة و المتداركة كانت في اللاّزمة من السطر الأوّل« وهي كل قافية فيها حرفان متحركان ساكنين»[2] ومن هنا تبـين لنا أنّ"مفدي زكريّا" نوّع في القوافي وذلك حسب الحاجة كما ذكرنا سابقا.

[1]راجي الأسمر، ألقاب القوافي، علم العروض و الفافية، دار الجيل، بيروت، ط1، 1999م، ص180.

[2]هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 2003م، ص274.

ج- الروي: يعد حرف الرّوي أساس القافية، وأهم حرف من حروفها و هو صوت مكرر في أواخر الأبيات، إذا تكوّر وحده و لم يشترك مع غيره من الصوامت عدّت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية.[1]

وقسم **"إبراهيم أنيس"** حروف الهجاء إلى أربعة مجموعات حسب وروده ـا كحرف روي وه ـي:

- حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعـار الشعراء هي :الرّاء، اللاّم، المـيم، النـون، البـاء، الـدّال.
- حـروف متوسطة الشيوع وتلك هي :التـاء، السين، القاف، الكاف، الهـمزة، العـين، الحـاء، الفـاء، اليـاء، الجـيم.
- حـروف قليلة الشيـوع: الضـاد، الطــاء، الهـاء.
- حـروف نادرة في مجيئها رويّــا: الذال، الثـاء، الغيـن، الخـاء، الشين، الصـاد، الزاي، الظاء،الواو.[2]

نـجد أنّ الشـاعر**"مفدي زكريا"** نوّع في حـرف الرّوي مـن مقطع إلى آخـر ولكن التزم به في كل مقطع. فحرف الروي في المقطع الأول هو**"التـاء"** إذن فالقصيدة تائية. «والتاء حرف مستقل منفتح- مهموس- شديد- مصمت.»[3]

[1]إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2،1952م- ص245.
[2]المرجع نفسه، ص245-246.
[3] فتحي العبيدي، صفات الحروف، جامعة تونس الافتراضية، ص08.

أمّا القصيدة الثانية فرويّها هو **"الدّال"** كما ذكرت سابقا فالدّال من الحروف المجهورة .إذن فالقصيدة دالية.

وحرف الرّوي في المقطع الثالث فهو**"حرف الباء"**، فالقصيدة إذن بائية موصولة بحرف إشباع و هوالياء.و حرف الباء-كما هو معروف-حرف مستفل، منفتح، مجهور، شديد، مذلق، مقلقل. [1] ومن هنا نستنتج أنّ الشاعر**"مفدي زكريا"**إلـتزم بقـواعد الخـليل. ويظـــهر بوضوح أنّ زكريا سلك مسلك القدامى في استعماله الحروف الهجائية الأكثر استعمالا في الشعر العربي و تـــفاديه للحــروف القلـيلة الشيوع في القـدامى.

[1] فتحي العبيدي، ص08.

المســتــوى الــــصرفــي

يدرس هذا المستوى كما أشرت مسـبقا في الفصــل الأوّل- الوحــدات الــصرفية و الصيغ اللّغـــوية، كما أنّه يبحث في بناء الكلمة، و هــذه الكلمة تتكوّن من تناسق الوحـدات الصّوتية حيث تعطي معنى. فهو له دور كبير في توضيح النص و تفسيره.

فالصّرف-إذن- علم يبحث في بنية الكلمة العربية ليصل من خـلال هذا البحث إلى إقامة هـــــذه البنية على الطريقة التي نزل بها القرآن ونــطق بها العرب في عصور الاحتجاج.[1]

أ-اسم الفاعل: فهو اسم مشتق يدل على معنى مجرد حـــادث، و على الذي قام بهذا المــعنى، و يصاغ من الثلاثي المتصرف أو من مصدره على وزن فاعل. ومن غير الثـــلاثي على وزن الفـــعل المضــــارع مع إبدال حرف المضارع ميما مضمومة، وكسر مـــــا قبل الآخـر.[2]

مــن بين أسماء الفاعل الذي وظفها الشاعر في هذه المقاطع الثلاثة المختارة من إلياذته نذكـــــــــر:

قـــــــال:

وَيَا بَـــسْمَةَ الرَّبِ فِي أَرْضِهَ ***وَيَا وَجْهَهُ الضّــَاحِكْ القَسَمَاتْ.[3]

إذن إســـم الفـاعل في هـــذا البيـــت هو كلمة **"الضَّاحِكْ"** جاءت على وزن فاعــل.

---

[1] شعبان عوض العبيدي، الرّائد في علم الصرف، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 2008م، ص15.
[2] راجي الأسمر، علم الصرف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1420هـ-1999م، ص71.
[3] إلياذة الجزائر، ص19.

و نـجد أيـضا اسـم الفـاعـل فـي قـولـه:

وَإِيمَـانُ قَلْبِي وَخَالِصُ دِينِي *** وَمَبْنَاهُ فِي مِلَّتِي وَ اعْتِقَادِي

فكلمة "خالص" هي اسم الفـاعل جـاءت عـلى وزن (فاعل).

أمّا اسم الفاعل في المقطع الثالث فهو "شاعر" و نـذكـر قوله :

وَصَوَّرتَنِي شَاعِرًا مُرْهَقاً *** يَهبُ الصِّبَا الهَوَى لِهُبوبِي.[1]

ب- صيغ المبالغة: وهي ألفاظ تشتق للدلالة على ما يدل عليه اسم الفاعل مـع المبالغة في المعنى، وتشتق من الثلاثي أو مصدره و أشهر أوزانها:

فَعالٌ- مِفْعال- فَعُولٌ- فَعِلَ- فَعِيلٌ- فَعّولٌ- مفْعِيل- فَعّيل- فُعّال- فاعُولُ.[2]

ومن صيغ المبالغة التي وظفها الشاعر "مفدي زكريا" نـــذكر:

المقطع	البيت	صيغ المبالغة	الوزن
2	04	جميلُ	فَعيلُ
3	01	عَليمٌ	فَعيلُ
//	03	غفور	فَعُول
//	04	رَحيم	فَعيل
//	09	طَرُوب	فَعُول
//	//	لَعُوب	فعول

[3]

من خلال هذا الجدول نلاحظ بأنّ الشاعر وظـف صيغ المـبالغة بكـثرة حيث مدّ في الكلمـات، حتى يحقق معناها لفظا ومعنى.

[1] إلياذة الجزائر ص37، 114.
[2] صالح سليم عبد القادر الفاجري،الدلالة الصوتية في اللّغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، ص222.
[3] الديوان نفسه، ص37، 144.

المســـتوى الدلالـــي

يمثل علم الدّلالة مستوى من مستويات دراسة اللغة **(المستوى الدلالي)** لأنّ يختص بدراسة المعنى الذي تلخص إليه المستويات الأخرى. وبذلك فهو يتناول معاني الكلمات بعدّها علامات لغوية. وعلم الدّلالة علم حديث يعنى بدراسة كل ما يسهم في المعنى.

أ-الحقول الدلالية:

تعدّدت الطرائق التي اعتمدها العلماء العرب القدامى في تحديد دلالات الألفاظ و ذلك من خلال وضعهم معاجم الألفاظ أو التأليف في المشترك، أو الأضداد، أو تنظيم الألفاظ في حقول دلالية مشتركة، فهناك ألفاظ تتصل بالمحسوسات المتصلة بالألوان، أو المحسوسات المنفصلة كالألفاظ الأسرية، أو الألفاظ التجريدية المتمثلة بما يدل على الأفكار و ال رّؤى، لكلّ ذلك انطلاقا من لفظ عام يجعل بين هذه الألفاظ الداخلة في الحقل ال دّلالي المعين يكون هو"المتضمن الأعلى" الذي تنطلق منه أو تعود عليه مجموعة الكلمات التي تنتمي إلى حقل معين.[1] إذن فالحقول الدّلالية حقول فهرسية دلالية كونها مؤلفة من كلمات دلالية لارتدادها و لإرجـاعها إلى العـلاقة بين الدّال و المـعنى.

ومن بين الحـقول التي اعتمـدها الشاعر**"مفدي زكريا"** في إليـاذته هي:

- ❖ **حقل الألفاظ الجغرافية و الطبيعية:** وفيها يبين لنا الشاعر جمال الجزائر ومن أمثلة ذلك نذكر:**م1:**جزائِ،الكائنات،أرضه، تربة،القمم. **م2:**بلادي،وادي،النجوم، الجزائر. **م3:**الجمال، الجزائر
- ❖ **حقل الألفاظ الثورية:** و الإلياذة إن كانت تروى تاريخ الجزائر، فقد تصدت لتص ـوير ثورة الشعـب و مـقاومته عـلى مـر الـتاريخ.

و الألفاظ الثورية في الإلياذة هي: **م1:**نار، جهاد، البطولات، **م2:**ساح الفدا.

---

[1]الهادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2008م، ص465.

❖ **حقل الألفاظ الدينية:** سبق أن أشرنا إلى أ نّ أسلوب **"مفدي زكريا"** متشبع بالثقافة الإسلامية المستمدة من القرآن الكريم، والألفاظ الدينية في الإليـاذة ه ـي:

م1:حجة الله، بسمة الربّ، سجّل الخلود. **م2:**إيمان، ديني، المنـادى.

م3:ربّ- ذنوبي، الغيوب، أتوب، ذنوبي، عصيتك، ربّ، غفور، رحيم.

واللاّزمة التي تتكرر أو تذكر بعد كل عشرة أبيات و كانت بمثابة ال صلاة، حوَت ألفاظا دينية على الصلاة و هي:نـرتله، الصـلاة، تسابيـحه.[1]

ب-الصورة الشعرية:

حظي مصطلح الصورة **Image** بعناية النقاد و العلماء القدماء و المحدثين، انطلاقا من مسلّمة هي أ نّ الشعر يقوم على التصوير، فلا قيمة للشعر بدون خيال يغلف المعنى، ولا يمكن أن تتصور شعرا يخلو من الصورة، وم ـا وصف الش ـعر بالجمود و الضعف في العصور المتأخرة إلا لض ــعف الصورة فيه أو خ لوّه منها. وفــي هذا الص ــدد يع ـرف **"ازرا باوند"** الصورةالشعرية بأنّها«تلك التّي تقدّم تركيبة عقلية و عاطفية في لحظة من الزمن.»[2]وهو بذلك يعني بالتكامل في الصورة بين عمل العقل أو التأمل وبين العاطفة مازجا بينهما، فلا تستغني الصورة عن شيء من العاطفة التي هي أحد الأسس التي يقوم عليها الشعر.

فالصورة الشعرية تع دّ إحدى الدعائم الأساسيـ ة الـتّي يعرف بـها الشعر بع ـد الإيقاع، و لأهميتها في العمل الشعري جعلها النقاد و الدارسون محط عنايتم، سواء في ذلك القدماء و المحدثون[3]. إذن فالصورة الشعرية تمثل عنصر أساسي وفـعّال في الشعر لا يمكنه الاستغناء عنها.

---

[1]الإلياذة، ص19، 37، 114.

[2]جمعة محمد شيح روحه، الصورة الفنية في مختارات البارودي (ملامحها و تطورها)، مكتبة بستان المعرفة، ط1، 2008م، ص03.

[3]حواس بري، شعر مفدي زكريّا، (دراسة وتقويم)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص300.

و الآن نحاول أن نوضح الصورة في شعر "مفدي زكريا" من حيث جمالها ومن حيث مصـادرها و هي كالآتي:

فقد جعل الشاعر من الطبيعة الصامتة طبيعة ناطقة لها ما للإنسان من نوازع إنسانية. و هنا يتجلى دور الخيال في إثـــراء الصـورة ودور العــاطفة في شحـنها وحركتـها.

و إذا استطاع "مفدي" بخياله أن يبثّ في الطبيعة الحركة و الحياة فإ نّ بالمقابل وقف أمام مشاهدها مدهوشا لا تتحرك له عاطفة ولا يجنح له خيال فالبرغم من جمال الطبيعة التي عرفتها الجزائر و يشهد لها الشاعر بـذلك فقـــــال:

جَزَائِرُ، يَا مَطْلَعَ المُعْجِزَاتْ ***وَ يَاْ حُجّةَ ٱللهِ في الكَائِنَـاتْ

وَيَا لَوْحَةَ فِي سِجِّل الخُـلُود ***تُمُوج بِهَا الصُوّرُ الحَالِمَـاتْ

ويَا بَسْمَةَ الَربّ فيِ أَرْضِهِ *** وَيَا وَجْهَهُ الضّاحك القَسَمَـاتْ

ويَا قِصة بَثَ فِيها الوُجـوُد *** مَعَانِي السُمُوّ بِرَوعِ الحَيَاةْ

ويَا صَفْحَةَ خَطّ فِيهَا البـقاَ *** بِنَارٍ و نُورٍ، جِهَاد الأبـاةْ [1]

فقد نقل لنا الشاعر ما تميزت به الجزائر من جمال طبيعتها وعمم ذلك دون أن يحصر عدسته اللاّقطة في زاوية معينة أو منطقة يعينها وما دام في موقف بطولي فالجزائر بالنسبة إليه- ههنا- هي الجزائر سواء في ذلك شرقها و غربها وجنوبها ولم يرعو في أن يجعل الجزائر لجمالها كأنها بسمة (الربّ) ووجهه الضاحك القسمات و هذه مبالغة لا شك أ نّها مقلبة منبوذة.

[1] الإلياذة، ص19.

وتبـدعا للأبيات السابقة وفي سياق الصورة الباردة إن ص ح ه ـذا طبعا نسوق قوله عن الجـــزائر:

وأُسْطٌورة رددتها القُرُون ***فهاَجَتْ بِأَعْماقَناَ الذِكْرَياَتْ

ويَا تُرْبَةً تَاهَ فِيها الجَـلاَل *** فتاهت بهاَ القِمم الشاَمِخات

وألْقَى النهايَةَ فِيها الجَمَـالُ *** فهمنا بأسْرارِها الفَاتِنـاَتْ

وأهْوَى على قَدَمَيْها الزّمَانُ ***فأَهْوَى على قَدَميهَا الطٌغَاةْ [1]

وكما نرى، فإ نّ الشاعر ع دّد جمال الجزائر، و أحاط به من جوانب عديدة فهي مطلع المعجزات، وآية من آيات الله، يحاجج بها كدليل على إطلاق قدرته- سبحانه و تعالى- ومن ثمّ فهي لوحة في سجّل الخلود، وقصة في تاريخ البشرية، و صفحة كتبت بأحرف من ن ـار و نور لتظل طول ال زّمان شاهدة على بطولة الشعب الجزائري، وقبل هذا فهي أسطورة عبـر التـاريخ، ذكريـاتها تحفزّ الشـاعر وتهيـج مشـاعره حتى تجـود قـريحته شـعرا. الصور البلاغية قليلة في المـقطع الثالث، لأنّ المـوقف لا يتطلب تنمـيقا لفـظـيا و تعبيرا بلاغيا، فالشاعر في مقام مناجاة روحية لخالقه، لكن نجد بعض الصور القليلة التي كان الهدف منها تشخيص المعنى، كالكناية في قوله: "أغرقتني ذنوبي" و هي كناية عن كثرة الخطايا، ومثلها:"غزو القلوب"إذ هي كناية عن العشق. و الاستعارة المكنية في "أتوب إليك بإلياذتي" حيث جعل الإلياذة منسكا دينيا، يت قرب به من ربّه ، فحذف المشبه به وأبقى لازمة تعود عليه.[2]

---

[1] الإلياذة، ص19.

[2] الديوان نفسه، ص114.

ج-التـــنـاص:

تعد الباحثة جوليا كريستيفا juliakristéva منشئة لمصطلح التناص في النقد الأدبي الحديث وذلك من خلال كتاباتها لأبحاث ظهرت بين 1922-1927، لم تكن هذه الجهود وحدها حول هذا المصطلح على الساحة النقدية، بل سبقتها بعض الإشارات التي قدمها ميخائيل باختين، حيث حلل ظاهرة التناص، ولك نّ لم يستعمل مقابلا في لغته ليطلقه على هذا المصطلح. وقد ورد في سياقات مختلفة: التناص أو تداخل النصوص أو النصوصية.[1]

فالتناص هو تفاعل من نصص، و نظرا لارتباط التناص بالنص من حيث الاشتقاق فإ نّنا لا بدّ أن نذكر تعريف النص، والنص في اللّـغة: معناه: الرفع البالغ. وقد وردت كلمة التناص في المراجع القديم ـة بمعنى: الاتصال، وبم ـعنى: الازدحـام، و بم ـعنى: الظـهور و البروز، وبمعنى الجمع و التراكم، وبمعنى: الاستقصاء، وبمعنى: التحريك و الخلخلة.[2] وفي الأخير نقول أنّالتناص في معناه العام هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة تتمظهر فـي الإرث الثقافي القديم، و نصوص لاحقة أ يّ المستقبلية، أو تلك النصوص الآتية من المستقبل، ويتداخل كل منها لينبثق نص جديد قوامه التفاعل النصي.

[1]محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2007م، ص125.
[2] إبراهيم رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية و العربية، العدد الخامس، 1435هـ-2013م، ص152.

عُرف **"مفدي زكريا"** بثقافته العربية الأصيلة و الواسعة، وهي حصيلة سنوات من المطالعة المتأنية المفيدة، وتظهر آثار السابقين له م مّن استلهم فنّهم وتذوق أدبهم في آثاره الشعرية، ولعلّ القرآن الكريم كان أوّل منهمل عذب عمل على صقل موهبته الشعرية، وأوّل منبع ارتوى من مائه الفرات، بالإضافة إلى الثقافة العربية، وكان أظهر توارد في ملحمته وهذا ما سنتطرق إليه الآن.

❖ **التناص الديني (القرآن و الحديث):** أول ما يشدنا هو تناص البيت التاسع و تحديد في العجز من القصيدة الثانية، والذي يقول فيه **"مفدي"**:

وَعنْ قِصَة اَلْمَجْدِ.....مِنْ عَهْدِ نُوحٍ * * * وَهَلْ إرم......هِيَ ذَاتْ اَلْعِمَاذْ؟ [1]

مع قوله تعالى: «أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبّكَ بِعَادٍ، إرَمَ ذاتِ العِمَادِ» [2]

وأيضا نجده يتناص البيت الثالث من القصيدة الثالثة قائلا:

« عَصَيْتُكَ عِلْماً بِأَنّكَ تَعْفُو على اَلْمُسْرِفِينَ، فَهَانَتْ خُطوبِي » [3]

مع قوله تعالى: « قُلْ يآَ عِبَادِي اَلّذِينَ أَسْرَفُوا على أَنْفُسِهِمْ لاَ تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللهِ إِنّ اللهَ يَغْفِرُ الذّنُوبَ جَمِيعَا إنّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرّحِيمُ » [4]

ويتناص البيت الأخير و الذي يقـول فيه:

وأَكّدَ فِعْلُ الصِفات اَلْعُصاة *** فأكدّ فَضْلك سِتْرَ الْعُيُوب [5]

مع قول الفقهاء « أنه لولا وجود العصاة لبطل الكثير من صفات الله و أسمائه الحسنى كالغفور، الرحيم، التواب،...... فوجود العصاة التائبين تأكيد لسريان مفعول تلك الصفات ».

---

[1] مفدي زكريّا، إلياذة الجزائر، الجزائر،2004م، ص37.
[2] سورة الفجر، الآية [6، 7]
[3] الديوان نفسه، ص114.
[4] سورة الزّمر، الآية 53.
[5] الإلياذة، ص114.

أمـّا البيت التاسع (ما قبل الأخير)، و الذي يقول فـيه الشـاعر:

وإِنْ أنَا لَمْ أَعْصَ، أهْلَكْتَنِي *** وَأَبْدَلْتَنِي بِطُرُوب لَعُوبْ [1]

فيتناص مع الحديث القدسي القائل: «يا عبادي لو لم تعصوني و تستغفروني فأغفر لكم لأهلكتكم وأبدلتكم بقوم آخرين، يعصون فيستغفرون، فأغفر لهم. »[2]ومن هنا نستنتج أنّ"مفدي زكرياء" تشبّع بالثقافة القرآنية، ورضعها من بيئته الميزابية، و ترسّخت فيه بفعل الترحال إلى البلدان الإسلامية، وقد تجلّى ذلك في شعره كما ذكرت مسبقا، حيث حفل بالعديد من الكلمات و التعابير القرآنية، و القارئ يستحضر في كلّ بيت آية، وفي كلّ قصيدة معان قرآنية.

[1]نسيمة زمالي، القراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريّا، ص114.
[2]المرجع السابق، ص115.

❖ **التناص الشعري:** القصيدة الثالثة تكاد تكون معارضة لميمية أبي نواس التي أنشدها في آواخر أيامه بها إلى بارئه، و التي يقول فيــها:

يَارَبْ إنْ عَظُمَتْ ذُنوُبِي كثرة *** فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوَّكَ أَعْظَمْ

إنْ كَانَ لاَ يَرْجُوك إلاَ مُحْسِنْ *** فَبِمَنْ يَلُوذُ وَ يَسْتَجِيرْ الْمُجْر؟

مَا لِي إلَيْكَ وَسِيلَة إلاّ الرَجاَ *** وَجَميلُ عَفْوَكَ، ثُمَ أنِي مُسْلِمْ [1]

❖ **التناص التراثي:** تلتقي القصيدة الثالثة أبيات الحلاج و رابعة العدوية، أفلا يذّكرنا قول الشاعر في البيت الأخير:

فَيارَبَّ ماَ حِيلَتيِ فِي الْهَواَ *** وَفِيكَ؟ إذَا لَمْ تُكَفِرَ ذُنوبِي [2]

فيتناص مع قول "رابعة العدوية"، الذي يقول فيه:

أحِبُكِ حُبَيْن حُبَ الْهَوَى *** وحب لأنك أهْل لذَاك الْهَوىَ [3]

[1] أبو نواس« الحسن بن هانئ »، الديوان، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، 1953م، ص587.
[2] الإلياذة، ص114.
[3] نسيمة زمالي، قراءة في إلياذة الجزائر، ص114.

المســتوى التــركـيبي

يتناول هذا المستوى التراكيب النحوية و البحث في العلاقات الشكلية ، وكذلك الاهتمام بالمعاني التي تتوقف على التراكيب، لهذا يعد علم النحو جوهر دراسة علوم العربية ، ومن أهمّ العناصر التي تساهم في تفسير العمل الشعري ، لآن بناء الجملة في القصيدة يكشف لنا عن معانيها، و الجملة هي الوحدة الرئيسة في عملية التواصل ،حيث يستعملها الشاعر للتعبير عن أفكاره و عواطفه ، كما يعبّر بها عن انفعالاته ، وللجملة دلالات عديدة منه : الجملة الطلبية و الجملة غير الطلبية ، الجملة الاسمية ، و الفعلية ....و ما إلى ذلك.

أ-الجملة الطلبية :

يراد بالجملة الطلبية«الجملة التي لم يحصل معناها عند التلفظ بها ، و أنواع الطلب هي الاستفهام ، الآمر ، و التمني ، و التحضيض ، والغرض و الجملة الطلبية لنوع من الجمل الانشائية[1]. إذن فالجملة الطلبية هي جملة يراد من ورائها تحقيق شيء مبتغى، كطلب معرفة أو أمنية يراد تحقيقها ، أو نهي عن شيء مكروه و غير مرغوب فيه ، أو الآمر بفعل شيء ما و غيرها من أنواع الجملة الطلبية .

نجد أنّ الشاعر"مفدي زكريا" استعمل النداء بكثرة في هذه القصائد الثلاثة المختارة من إلياذته العظيمة . فالنّداء هو:«في أصل الوضع رفع الصوت ومدّه بأدوات معينة لتنبيه المنادي و حمله على الإصغاء إلى خبر أو طلب يليه، والنداء في المستوى الاعتيادي من اللّغة للعاقل الذي يعني الخبر أو الطلب اللّذين يعقبان النداء...... و لكن المبدع يتجاوز المألوف فينادي غير العاقل ليبوح له بمكوناته أو ليطلب منه ما يطلب من العـــاقل معبّرابذلك عن تباريح وجده ة و لوعته»[2].

---

[1]محمد إبراهيم عبادة ، معجم مصطلحات النحو ز الصرف و العروض و القافية مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1،1432هـ-2011م، ص86

[2]سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة و النقد،(دراسة و تطبيق)، جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1998م، ص67.

وهذا مـا فعله الشاعر في قصائده . ففـي المقطع الأوّل يلخّص الشاعر اكباره لوطـنه"الجزائر" ولا أدلّ على ذلك من هذه النداءات التبجيلية المتلاحقة .... فإذا كــان للمعجزات مطلع فالجزائر هي ذلك المطلع وإذا كان للرب تعالى و جل بسمة فهي تتجلّى فيما حياة للجزائر من جمال و نعم و خيرات ...... وإذا سجل الخلود لوحات فالجـــزائر هي اللّوحة الخالدة الحافلة بأجمل و أحلى الذكريات .

جَزائِرُ يَا مَطْلَعَ الْمُعْجِزَاتْ *** وَيَاحُجَّة الله فِي الْكَائِنَـــاتْ
وَيَا بَسْمَةَ الرّبْ فِي أَرْضِهِ *** وَيَا وَجهَهُ الضَّاحِكُ الْقَسَمَـاتْ
وَيَا لَوْحَةَ فِي سجّلِ الخُلُو *** دْ تَمُوجُ بِهَا الصُّوَرُ الْحَالِمـاتْ
ويَا قِصَّة بثّ فِيهَا الْوُجُودُ *** مَعَانِي السُّمُو بِرَوْعِ الْحَيَـاةْ
وَيَا صَفْحَةَ خَطَّ فِيهَا الْبَقَا *** بِنَارٍ وَ نُورٍ جِهَادَ الأُبَـــاةْ
وَيَا لِلْبُطولات تَغْزُو الدُّنَا *** وَتُلْهِمُهَا الْقِيَمُ الْخَـــالِدَاتْ [1]

فالشاعر من خلال هذه النداءات الرائعة يشيد مفتخرا ببطولات الشعب الجزائري التي حققها أبناؤها عبر العصور.

[1] مفدي زكريّا، إلياذة الجزائر، الجزائر، 2004م، ص19.

أمّا النّـــداء في المقـطع الأوّل.

قائـــلا:

فَيَا أَيّهَا النَاس....... هَذِي بِلاّدِي *** وَمَعْبَدُ حُبِّي، وَحُلْمَ فُؤَادِي.

فدلالة هذا البيت هو أنّ الشاعر ينادي المتلّقي و يخبره عن قدر حبّه"للجزائر" فهو يفتخره ببلده.

وفي المقطع الثالث ساد النّداء في الأبيات التالية:

نذكر قوله:

فَيَا رَبّ قد أغْرَقْتَنِي ذُنُوبِي *** و أنْتَ الْعَلِيم بِماَ فِي الْغُيُوبْ.[1]

وساد في البيت الأخير قائــلا:

فَيَا رَبّ، مَا حِيلَتِي فِي الْهَوَى *** وَفِيكَ؟؟ إذَا لَمْ تُكَفّرَ ذُنُوبِي.

فالشاعر هنا يحاور نفسه حوارا نفسيا عميقا، و هوحائرمتردد بين هواه و إرضاء ربّه، وقد بيّن ذلك إفتتاح البيت بالفاء الاستئنافية، رغم استقلاليته في المعنى عن الأبيـات السابقة. إذن فأسلوب "النّداء"من الأساليب الوجــدانية الفخـمة، تتلـوّن عباراتها

[1]إلياذة الجزائر، ص37، 119.

ب:الجملة الغير الطلبية:

غير الطلب هو: «ما لا يستدعي مطلوبا»[1]وهذا هو الفرق بينه و بين الطلب، ولكن يتفقان في أنّـه لا يقـال لصاحبه: إنّه صادق أو كاذب.[2]

إذن فالجملة غير الطلبية هي التي لا يراد من ورائها حصول شيء أو تحقيقه ومنــها، التعجب، القسم، المدح.....إلخ.

فنجد "مفدي" وظّف جملة القسم في البيت العاشر من القصيدة الثانية قائـلا:

فَأَقْسَمَ هَذَا الزَّمَان يَمينَا *** وَقَالَ الْجَزَائِر.......دُونَ عَنَاد

وفي هذا البيت يبين الشاعر بأن الزّمَان أقْسَم باليمين و قال الجــزائر دون عنــاد.![3]

إذن فالقسم هو الحلف و يسميه الخليل الإضافة، وهو في الاستعمال ضرب من ضروب الخبر و التأكيد و أسلوب من أساليب تثبيت الكلام و تقريره، يذكر ليؤكد به خبر آخـر.[4]

---

[1]عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللّغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص152.
[2]حسين جمعة،جمالية الخبر و الأنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص101.
[3]إلياذة الجزائر، ص37.
[4]محمد سمير اللبدي، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، ص1985.

:الجملة الفعلية:

رُكنا الجملة الفعلية هما الفعل و الفاعل ، فالفعل لا يستغني عن الاسم فلا بد للفعل من الاسم ، كما لم يكن للاسم الأوّل من الآخر في الابتداء.[1]

ونذكر ما أدرجهالشاعر **"مفدي"** من جمل فعلية التي طغت على نصه ومنها:

المقطع	البيت	الجملة الفعلية
المقطع 01	9 // 10 اللازمة الشعرية	-ألقى النهاية فيها الجمال -فهمنا بأسرارها(العجز) -وأهوى على قدمـيها -شغلنا الورى وملآنا الدّنا
المقطع 02	04 07 08 // 10	-عشقت لآجلك.......... -وارسلت شعرى........ وأوقعت ركب الزمان -أسائلة عن ثمود -فأقسم ه ذا الزمـان.......
المقطع 03	02 03 05 06 07	-أتـــوب إلـيك -عصيتك علـما بانـك.. -وأكد فغل الصفات العصـاة.... -عصـيتك لمـا خلـقت -وصورتني شاعر مرهفـا

[1] مصطفى جطل، نظام الجملة، كلية الآداب، منشورات جامعة حلب، 1978م، ص47.

من خلال هدا الجدول و المقاطع الثلاث نلاحظ أنّ الشاعر وظّـف الأفعـال الماضية بكثرة. ودلالة الأفعال الماضية كما هو معروف انتهاء الغاية الزمانية و التوظيف مقصود من الشاعر.

د:الجملةإلاسمية:

يقول الخليل :«إذا ابتدأت الاسم فإنّها تنبتدئه لما بعده، فإذا ابتدأت فقد وجب عليك مذكور بعد المبتدأ لا بدّ منه و إلا فسد الكلام ولم يسع لك».[1]

من خلال هدا القول يؤكد الخليل على أن الكلام لا بدّ له من ركنين، فإن بدأ بالاسم فلا بدّ من الركن الآخر و هو الخبر.

الجمل الاسمية التي وظفها الشاعر في ه ذه المقاطع المختارة من إلياذته كثيرة ومنها :

المقطع	البيت	الجملة الإسمية
المقطع 01	01	-جزائريا مطلع المعجزات........
	02	-ويابسمة الربّ في أرضـه
	05	-ويا صفحة خط فيـها البقا
المقطع 02	01	-فيا أيّها الناس .. ه ذى بـلادي...
	03	-بلادي أحبك فـوق الظـنون...
	09	-وعن قصة المجد .. من عهد نوح...
المقطع 03	01	-فيارب قد اغرقني دنوبي....
	04	-ولولا صفاتك ، ربُّ غفور...
	10	فيارب ،ماحيلتي في الهوى.... 1

[1]مصطفى جطل، نظام الجملة، ص17.



[1] الإلياذة، ص19، 37، 114.

كشف موضوع البحث عن عدة نتائج استطعت الخروج بها والتي هي كـــالأتي :

1-البنيوية منهج فكري نقدي، يذهب إلى أنّ كلّ ظاهرة إنسانية كانت أم أدبية تشكل بنية ' لا يمكن دراستها إلاّ بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها، ويتمّ ذلك دون تدخل فكرالمحـــلّل أو عقيدته الخاصة .

2-البنيوية تعتمد على ثلاثة دعائم أساسية هي : الكـــلّية و التـــحوّل والتّـــحكم الذاتي .

3-تناولت أهم أعلام المنهج البنيوي في الوطن العربي، وأهم إسهاماتهم النقدية نـــحو هذا المنهج تنظيرا وتطبيقا .

4-عرضت أهم المدارس التي انبتق منها المنهج البنيوي في الغرب، فوجـدت أنّالشكـــلانية و الألسنية لعبتا دورا بارزا في التأثير على النقد الأدبي، حيث وضحت القواعد الألسنـــية التي ظهرت عنها كل المنظومات الأدبية و النقدية .

5-تقوم البنيوية أساسا على درس النص في وحدته الكلية، أو بنيته العامة، فيما تنهض دلالته الحقيقية كمعطى كلي، وبها تتحدد دلالات أجزاء النص، فالكلمة مثلا لايكون لهـــا دلالــــة فعلية إلا في سياق الجملة أو البيت الشعري أو النص ككل .

6-استنتجت أنّ هناك تعدّد في مصطلح البنيوية في الوطن العربي فهناك من يطلق عليـــها البنيوية، البُنيوية، الهيكلية، البنائية ....

7-استنتجت أنّ مستويات التحليل البنيوي ، الصوتية، الصرفية ، النحوية، الدّلالية لا يمكن فصل بعضهم عن بعض ، فكلّ هذه العناصر مكمّلة لبعضها، فاللّغة كيان متناسق لا يمكن التخلي عن أحد عناصره .

- فالمستوى الصوتي وهـو الذي تـتمّ فيـه دراسـة الشعر مـن حيث الجهر و الهمس و النبر و التنغيم و التكرار، إذا أردنا أن نغـنّـي الشعر نستعين بالصّوت.
- المستوى الصرفي وهـو يعنى بدراسة بنية الكلمة وما تعرّض له من تغيير، وما تفيده هذه الكلمة ومابها من أصالة أو زيادة .

- ❖ المستوى النحوي وهو من أهم العناصر التي تساهم في تفسير وتحليل الخـطاب الشعري ، ومصبّ اهتمامه على الحملة لأنّها الوحدة اللّغوية الرئيسية في عملية التـواصل وبنـــــاء الجملة في القصيدة يكشف لنا معانيها على وجهها الصحيح .
- ❖ المستوى الدّلالي و الذي يعدّ أشمل مجالات علم اللّغة اتساعا وتشعّبا، وذلك لأنّه يبحث في الدّلالة و المعنى دراسة وصفية موضوعية.

-توصلت من خلال دراستي للفصل الثاني، وهو عبارة عن دراسة تحليلية لبعض القصـــائد من إلياذة الجزائر للشاعر **"مفدي زكريا"** إلى عـــدّة نتائج أهمّـــها :

- ❖ في المستوى الصوتي نلاحظ أنّ الشاعر وظّف العديد من العناصر الصوتية في قصائده هذه و التي تتماشى مع طبيعة الفرض الشعري، قنوع الشاعر بمظاهر صـــوتية مـــختلفة مـــن تنغيمات ونبرات موسيقية، والتي عبّرت عن الحالات النفسية المختلفة من حب واعـــجاب ومـــدح .

لاحظت قلة في صيغ الصرفية وهي تساعد في الكشف عن جماليات النص فالشاعر قـــام بتوظيف اسم الفاعل وصيغ المبالغة في قصائده لكن بصـفة قلـــيلة.

- التنويع بين الجمل الاسمية و الفعلية والأساليب و التي تعبّر عن عواطفه و انفعالاته فـي المستـوى النحوي.
- وأجد أيضا نوع في المستوى الدّلالي من حقول دلالية وصور شعرية وتناص وفي الأخير أسأل الله أن يوفقني لما يحب ويرضاه وان ينال هذا البحث الموجز والمختصر على رضا واستحسان قارئه هـذا والحمد لله رب العـــالمين والصلاة والسـلام على خـاتم الأنبيـاء و المرسلين


قائمة المصادر و المراجع

القـــران الكريم:

1 سورة الزمر,الأية "53" .

2 سورة الفجر,الأية "6،7".

الـــــمــــعاجم:

1- ابن منظور الانصاري، لسان العرب، الجزء الثامن، دار الكتب العـملة، بيروت، لبنان، ط 1، 1426هـ- 2005م .

2- مجمع اللغة العربية, المعجم الوسيط, مكتبة الشروق الدولية , ط 4 ، 1426 2005م.

المصادر و المراجع :

1- احمد هو من، اللسانيات (النشأة والتطور)، ديوان المطبوعات الجماعية، ط،2005م.

2- أبو نواس الحسن بن هانئ ، الديوان, تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي, مطبعة مصر , 19530.

3- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر.

4 إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1 .

5- إبراهيم زكريا، مشكلات فلسقية، (مشكلة البنية) .

6- إبراهيم محمود، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة, ط1 .

7- أديتكريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور, دار سعاد الصباح، الكويت،ط1.

8-بوطارن محمد الهادي، المصطلحات اللّسانية والبلاغية والأسلوبية و الشعرية، دار الكتاب الحديث القاهرة، الكويت، الجزائر، 1431هـ- 2010م.

9- ثامر ابراهيم محمد المصاورة, البنيوية في النقد العربي الحديث, دار جليس الزمان, عمان، ط1، 2011م.

10- جانبياجيه, البنيوية، تر عارف منيمة وبشير أو بري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط4، 1985م .

11- جمعة محمد شيخ روحه, الصورة الفنية في مختارات البارودي (ملامحها وتطورها) ، مكتبة بستان المعرفة، ط1،2008م .

12- حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر, الهيـــئة المصرية للكتاب،1998م.

13- حسنالغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.

14- حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الحديث, زهراء الشرق, القاهرة ، ط1،2005م.

15- حسان بن عبد الله، الواضح في الصرف، جامعة الملك سعود.

16- حواس بري، شعر مفدي زكريا، (دراسة وتقويم)، ديوان المطبوعات الجامــعية،الجزائر، 1994م .

17- رومان جاكيسون، بؤس البنيوية،(الأدب و النظرية البنيوية)، ترى: ثائر ديب، دار الفرقد، ط2، 2008م.

18-راجي الأسمر، ألقاب القوافي،(علم العروض و القافية)، دار الجيل، بـيروت، ط1، 1999م.

19-رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مكـتبة بستان، المعرفة، ط1، 2006م.

20-سمير شريف ستيتية، اللّسانيات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425هـ-2005م.

21-شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2005م.

22-شعبان عوض العبيدي، الرّائد في علم الصرف، منشورات جامعة قـــار يونس، بنغازي، ط1، 2008م.

23-طوحيشي ناصر، الميسر في العروض و القافية، ديوان المطبوعات الجـــامعية، الجزائر، 2007م.

24-عبد الرحمان، نبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1،2000م

25-عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجـــامعية، الجزائر، ط2، 1993م.

26-عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللّسانيات العربية، الجزء الثـاني، الجزائر، 2012م.

27-عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللّغوية، دار الكتاب الحديث، الـــقاهرة، ط1، 2008م.

28-عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى، دار يافا العلمية، الأردن، عمان، ط1، 2010م.

29-عبد القادر جليل، الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر.

30-عبد الهادي الفضلي، مختصر النحو، دار الشروق، جدّة، المملكة السعودية، ط7، 1400هـ-1980م.

31-فاضل عوّاد الجنابي، المنتقد في علم العروض و القافية، ط1.

32-فاطمة طبّال بركة، النظرية الألسنية، عند رومان جاكسبون.

33-فارس محمد عيسى، علم الصرف، دار الفكر، الأردن، ط1، 1421هـ-2000م.

34-فايزة عبّاس حميدي إدريسي، أساسيات كلية الآداب بجامعة تكريت.

35-فخر الدين قباوى، التحليل النحوي، أصوله و أدلّته، الشركة المصرية، لون جمان، ط1، 2002م.

36-فرديناند دي سوسير، علم اللّغة العام، تر:بوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد.

37-فيصل الأحمر و نبيلدادوة، الموسوعة الأدبية، الجزء الأوّل، دار المـــعرفة.

38-فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة لشعر عز الدّين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1

39-كمال بشر، التفكير اللّغوي بين القديم و الجديد، دار الهاني، القاهرة، ط2، 1989م.

40-الهادي نهر، علم الدّلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2008م.

41-محمد سمير نجيب اللّبدي، معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1.

42-محمد مجدي الجزيزي، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، دار الحضارة ، ط3، 1999م.

43-مفدي زكريّا، إلياذة الجزائر، الجزائر، 2004م.

44-محمد مصطفى أبو شوارب، البديع في علم البديع ليحي بن معطي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2003م.

45-محمد فارس، البنية الايقاعية لشعر البحتري، منشورات قار يونس، ليبيا، ط1، 2003م.

46-نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللّغة و مناهج البحث اللّغوي، المكتب الجامعي الحديث، 2002م.

47-نور الهدى لوشن، علم الدّلالة، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، 2006م.

48-نسيمة زمالي، قراءة في ألياذة الجزائر لمفدي زكريّا، دار الهدى، الجزائر، 2012م.

49-نايف معروف، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، لبنان، ط4، 142هـ-2001م.

50-هاشم صالح منّاع، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكلر العربي، بيروت، ط4، 2003م.

51-يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مطابع الدّار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 1429هـ-2008م.

الدّوريات و المواقع و الرسائل:

52-جميل حمداوي، مجلة المثقف، ع: 2891.

53-جريدة الوطن، السعودية، ع، 1322.


ملحق

إليـــاذة الجـــزائر

جَزَائرُ، ياَ مَطْلَعَ المُعْجِزاَتْ ... وَيَا حُجَةُ الله في الكاَئِنـَــاتْ

ويَاَ بَسْمَةَ الرّبِ فيِ أَرْضه ... ِوياَ وَجْهَهُ الضّاحِكُ الْقَسَمَا تْ

وَيَا لَوْحة فيِ سجِل الخلو ... د تَموج بِهاَ الصُّورُ الْحاَلِمَاتْ

ويَا قصَّة بثّ فيها الوُجـوُد ... مَعاني السُّمُوِ بَرْوع الْحــياةْ

ويَا صَفحةَ خَطّ فِيهاَ الْبـَقاَ ... بنَارٍ وَ نُورِ جِهاد الأبَــاةْ

ويَا لِلْبُطُولاتِ تَغزُو الدُناَ ... وَتَلهَمُهاَ القِيّمُ الخــالِدَاتْ

وَأُسْطُورَةٍ رَدّدَتْها القُرُون ... فَهَاجَتْ بِأَعماَقِنَا الذِ كْــرَيَـاتْ

ويَا تُرْبَة تَاه فِيهَا الجِلاَلُ ... فَنَامَتْ بِهَا القِمَمُ الشاَمِــخَاتْ

وأَلْقَى النِهَايةِ فِيهَا الجَمَالُ ... فَهِمْنَا بِأَسْرَارِهَا الفَاتِــنَاتْ

وَأَهْوَى عَلَى قَدَمَيْها الزَمان ... فَأَهوَى عَلَى قَدَمَيْهَا الطــغَاةْ

اللازمـــة

شَغَلْنَا الوَرَى، ومَلأنَا الدّنَا
بِشِعر نُرَتّلُهُ كالصّــلاَةْ
تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائرْ

فَيَا أَيُّهَا النّاسُ...هَذِي بِـلادِي وَمَعْبَـدُ حُبِـي، وَحـُلْمَ فُؤَادِي

وَإِيـمَانُ قَلْبِي، وَخَالِصُ دِينِـي وَمَبْنَـاهُ...فِي مِلّتِـي، وَاعْتِــمَادي

بِـلاَدِي أحـبِبُّكِ، فَـوْقَ الظنّــونِ، وَأَشْـدُو بِحبّكِ، فـي كـلّ نــادي...

عَشـقْتُ لأجـْلِك كُلّ جـَمِيـل، وَهِـهمتُ لأجلك، فِي كـلّ وادي...

وَمَنْ هَـامَ فيـك، أحـبّ الجـَمَـال، وإنْ لامَـهَ الغـشم، قال: بــلادي

لأجـل بِـلادي، عَصـِرْت النـجُـومَ، واترَعْتُ كـأْسِي،وَصـغتُ الشـَوادي

وَأَرسَلتُ شِعْرِي...يَسُوق الخُـطَى بِسـاح الفداَ... يَـوْمَ نادى المُنَادِي

وأَوْقَـفْتُ ركـبَ الزمَان طَويــلاً أسائلـه: عَـنْ ثَمـودٍ...وَعَــادٍ...

وَعَن قصّةِ الَمْجد...من عَهْدِ نُوح وَهَـلْ إرم...هـي ذات العِمَــــادِ؟

فأَقسَمَ هـذَا الزمَانِ يَـمينَا وَقَـال: الجَـزَائِرُ...دُوُن عنَــادْ

اللازمـــــَة

شَغَلْنَا الوَرَى، ومَلأنَا االدّنـَا

بِشِعر نُرَتّلُهُ كالصّـــــلاَةْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حـنَايَا الجَزَائرْ

فَيَـا رَبّ قَـدْ أَغْرَقْتني ذُنُوبِي ... وَأَنْــتَ الْعَلِيمُ بِمَا فِي الْغُـيوبِ

أتُــــوبُ إلَـيْكَ بِالْيَــاذَتِي ... عَسـَاهاَ تُكَفّرُ كـُلَّ ذُنوبِـي

عَصَيْتُكَ عِلْمًا بِأنّكَ تَعــــفُو ... عَلَى الْمُسْرِفينْ فَهَانَتْ خُـطُوبـي

وَلــوْلا صِفَاتُكَ: رَبٌّ غَـفو ... رٌ، رَحيمً، لضَاقَتْ عَلَي دُروبِــي

وَأكَــدَ فِعْلَ الصـّفَاتِ العُــــصاةُ،فــأكَدَ فَضْلك سِتــْرَ الْعُـيُوبْ

عَصَيْتكَ لِما خـَلَقْتَ الجمَا ... لَ، وَهِجْتَ بِه نَصِيبي وَلُــغُوبــي

وَصــــَوّرْتَنِي شَاعِرًا مرْهَفًا ... يَهَبْ الصِبَا و الْهَوَى لِـهُبُوبِي

وَلَوْلاَ الجــمَالُ لَعِشْـــتُ ... عَقيمًا وَمَا هِمْتُ يَوْمًا بِغَزْوِ الْقُلُوب

وإِنْ أنا لَـمْ أَعْصَ، أَهْلَكْتَنِي ... وَأَبْدَلْتـــني بِطــَرُوبِ لَـعُوبِ

فَيَا رَبّ، مـاحِـيلَتِي فِي الهَوَى ... وَفِيكَ؟؟ إذاَ لَمْ تكــَـفِرْ ذُنُوبِـي

اللازمـة
شَغَلْنَا الوَرَى، ومَلأنَا الدّنَا
بِشِعرِ نُرَتِّلُهُ كالصّـــــلاَةْ
تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ


فهرس

فهرس